böhlau

VON HERODAS ZU ELYTIS

Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike

WALTER PUCHNER

böhlau

Walter Puchner

Von Herodas zu Elytis

Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Gedruckt mit der Unterstützung durch den



Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-205-78710-5

http://www.boehlau-verlag.com

Umschlaggestaltung:
Michael Haderer

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Druck: Wissenschaftlicher Bücherdienst, 50668 Köln

In memoriam
Herbert Hunger

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Die griechische Sprach- und Literaturtradition mit ihren mannigfaltigen Stilebenen und ihrer dreitausendjährigen Entwicklung gehört zu den faszinierendsten Phänomen der europäischen Kulturüberlieferung und hat seit der Renaissance und dem Humanismus die Aufmerksamkeit und die Bewunderung vieler Gelehrter und Forscher auf sich gezogen. Die Spätantike blieb freilich ein Stiefkind der klassischen Philologie, ebenso wie die griechische Patristik, die jedoch in den theologischen Studien früh eine wesentliche Stütze fand. Das byzantinische Jahrtausend mußte länger zuwarten, um die Vorurteile der europäischen Geschichtsschreibung revidiert zu sehen, die vor allem in der Aufklärung die Dimension eines negativen Pauschalurteils angenommen haben und zum Ausschluß des Byzantinischen Reiches aus dem Kanon der europäischen Geschichte, wie er etwa in den Schulbüchern reflektiert ist, führten. Die byzantinische Literatur stieß vielfach auf das gleiche Unverständnis und wurde lange Zeit in ihrer Eigenprägung kaum erkannt und bloß als Erbträger und Quellenarchiv der Alten Herrlichkeit rezipiert. Dies ändert sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der wissenschaftlichen Fundierung der Byzantinistik durch Karl Krumbacher. In dieser Phase etwa ist zum erstenmal auch ein etwas regeres Interesse an der neugriechischen Sprache und Literatur zu verzeichnen, sei es durch Übersetzungen oder sprachwissenschaftliche Untersuchungen, durch den Sprachstreit um 1900 oder die ersten Literaturgeschichten. Ein genuines Interesse an der neugriechischen Literatur und Philologie setzt jedoch erst später im 20. Jahrhundert ein.

Die griechische Literatur und Sprache bildet eine Einheit, trotz aller Entwicklungen, Beeinflussungen, Wandlungen und Mutationen, der Ausformung ganz verschiedener Stilebenen, der heuristischen Scheidung von hoch- und volkssprachlicher Literatur in Byzanz und der vereinfachenden Kodifizierung der Sprachtraditionen zwischen *katharevousa* (Reinsprache) und *dimotiki* (Volkssprache) im 19. Jahrhundert. Dieser Ansicht ist auch der vorliegende Band verpflichtet, der zehn Studien zusammenstellt, die griechische Literaturphänomene vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis ins 20. Jahrhundert auf ganz verschiedenen Stil- und Ausdrucksebenen und in unterschiedlichen *genres* der Belletristik, mit einem gewissen Schwerpunkt auf das 19. Jahrhundert, zusammenstellt. Dabei kommen mimischer Vortrag, *cento*-Komposition, Passionsspielentwürfe, Volksbuch und populäre Lesestoffe, Übersetzungen und Originaldramatik, Sprachsatiren und Dialektkomödien, Novellistik und Dichtung zur Sprache. In gewisser Hinsicht stellt

der Band den dritten Teil eines Triptychons dar, das mit 27 Studien in den *Beiträgen zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2 Bde., Wien/Köln/Weimar, Böhlau-Verlag 2006/07 (S. 356+444) begann und in den 24 Beiträgen der *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau-Verlag 2009 (S. 738) seine Fortsetzung fand. In diesen Bänden war neben den komparativen Studien jeweils der zweite Teil spezifisch griechischen Themenstellungen gewidmet.

Wie schon in diesen voraufgegangenen Bänden umfaßt auch dieser Studien, die zum Großteil zum erstenmal in einer der europäischen Hauptsprachen erscheinen und sich in ihrer Erstfassung (mit Ausnahme der ersten Kapitel) vorwiegend an ein griechisches Leserpublikum gerichtet haben. Die meisten Beiträge wurden nicht bloß übersetzt, sondern durchwegs überformt, gekürzt und überarbeitet, sowie mit Nachträgen versehen; die einschlägige Bibliographie wurde auf den letzten Stand gebracht, neuere Forschungsmeinungen wurden berücksichtigt und eingearbeitet. Über Erstveröffentlichungen und die Art und Form der Bearbeitung gibt der Quellennachweis am Bandende Auskunft. Griechisches wird bis 1453 in der aus der humanistischen Tradition bekannten Schreibweise wiedergegeben, in Texten nach 1453 wird das nun schon einige Jahrzehnte gültige monotonische Akzentuierungssystem verwendet. Autorennamen werden transskribiert, Werktitel der Belletristik vielfach auch ins Deutsche übersetzt; im Falle von Kurzzitaten originaler Textpassagen wurde von Übersetzungen Abstand genommen. Die Reihenfolge der Einzelkapitel folgt chronologischen Kriterien und spannt den Bogen von der Spätantike bis ins 20. Jahrhundert.

Das erste Kapitel, »Die spätantiken *Mimiamben* des Herodas: mimischer Solovortrag oder theatralische Aufführung?«, führt ins 3. Jahrhundert v. Chr. und beschäftigt sich mit den sieben (bzw. acht) »Mimiamben« des Herodas (Herondas oder auch Herodes), kurzen dialogischen *genre*-Szenen aus dem hellenistischen Stadtleben, die im allgemeinen als Texte für einen mimischen Solovortrag erachtet werden, neuerdings allerdings auch als Dialogtexte für eine Theateraufführung apostrophiert wurden; eine akribische Untersuchung der problematischen Passagen, wo Bühnenraum, Bühnenzeit und Personenhandlung unterdefiniert bleiben, engt den Spielraum der Interpretationsmöglichkeiten derart ein, daß das Ergebnis einer intendierten Mimus-Deklamation augenfällig wird. Das zweite Kapitel, »*Christus patiens* und antike Tragödie. Vom Verlust des szenischen Verständnisses im byzantinischen Mittelalter«, beschäftigt sich mit dem umfangreichen Dialog-*cento* des »Χριστός πάσχων« und den zahlreichen Problemen, die diese Stellenkompilation aus antiken Tragödien und Evangelienberichten aufwirft, und liefert einen Beitrag zur Datierung des Werkes (4./5. Jahrhundert oder 11./12.), zu Autorenkreis und Zielpublikum, sowie zu seiner literarischen Entität: christliche Tragödie, Passionsspiel oder Dialoggedicht eines κέντρων? Die Untersuchung geht in drei Teilen vor sich: Ana-

lyse von Raum, Zeit und Logik der Handlungssequenz, Vergleich mit den mittelbyzantinischen Passionsbildzyklen (Staurosis, Apokathelosis, Threnos) und Analyse der ausgedehnten Judasverfluchungen aus dem Munde der Mutter Gottes, die vielfach der euripideischen »Medea« entnommen sind. Das dritte Kapitel, »Der Zypriotische Passionszyklus und seine Probleme«, behandelt einen ähnlichen dialogischen *cento*-Text (vor 1320) und seine philologischen Probleme (Autorschaft, Datierung, westliche oder östliche Provenienz, Aufführbarkeit usw.), zu dem eine umfangreiche Kontroversliteratur vorliegt. Der Text ist insofern einmalig in der byzantinischen Literatur, als der Prolog an den Spielleiter ohne Zweifel eine intendierte Aufführung nahelegt, von den Bibel- und Apokryphenzitaten sind allerdings nur die Anfangsworte *(incipit)* angegeben, die durch »Bühnenanweisungen« im Imperativ verbunden sind. Eines der Ergebnisse dieser Untersuchung ist, daß der eigenartige Text, der im berühmten Miszellenkodex *Cod. Vat. Palat. graec.* 367 erhalten ist, dessen Schreiber ein Sekretär der Königskanzlei von Zypern gewesen zu sein scheint, in dem Zustand wie er uns vorliegt, wohl kaum hätte wirklich aufgeführt werden können. Die Untersuchung dieser Fragen führt in die Eigenart der levantinischen Gesellschaft und Mischkultur Zyperns mit westlich-mittelalterlichen und byzantinischen Elementen zur Zeit der Kreuzfahrerherrschaft. Das vierte Kapitel, »Das griechische Volksbuch des *Bertoldo* (1646): von der Dialoghaftigkeit eines popularen Lesestoffes«, analysiert eine der beliebtesten Volkslektüren des neueren Griechentums unter dem Aspekt der Dialoghaftigkeit, wo die Narration in szenische Strukturen umschlägt und den Leser zum Zuschauer werden läßt; dramatische Elemente finden sich demnach wie in der byzantinischen Literatur ebenfalls in nachbyzantinischer Zeit auch in Literaturkategorien, die mit dem Drama an sich nichts zu tun haben. Das fünfte Kapitel, *Germanograecia* zu Beginn des 19. Jahrhunderts: die literarischen Übersetzungen von Konstantinos Kokkinakis und Ioannis Papadopoulos«, analysiert die Translationsstrategien der vier Kotzebue-Übersetzungen von Konstantinos Kokkinakis (Wien 1801) und die beiden Übersetzungen von Ioannis Papadopoulos, die handschriftliche Übersetzungsübung der »Quäker« desselben Trivialschriftstellers (Bukarest 1813/14) und die druckschriftliche Prosafassung der taurischen »Iphigenie« von Goethe (Jena 1818).

Ebenfalls ins 19. Jahrhundert führen auch die folgenden Kapitel: Kapitel 6, »Frauendramatik zur Zeit der griechischen Revolution«, ist drei weiblichen Autorinnen mit ausgesprochen »feministischem« Bewußtsein (die Prologe sind explizit an die werten »Leserinnen« gerichtet), die jedoch untereinander ein völlig unterschiedliches Persönlichkeitsprofil aufweisen, und ihren Literaturwerken gewidmet, die die Übersetzung, die weitreichende Bearbeitung und das Originaldrama umfassen: Mitio Sakellariou mit zwei Goldoni-Übertragungen (»Amor paterno« und »La vedova scaltra« Wien 1818), Elisabeth Moutzan-Martinegou mit einer Bearbeitung des »Geizigen« von Molière, die jedoch bereits ein Originaldrama darstellt (»Φιλάργυρος«, erst 1965 ediert), und

Evanthia Kaïri mit dem ersten patriotischen Drama über den heroischen Exodus von Mesolongi im Freiheitskampf 1826 (»Νικήρατος«, Nauplion 1826). Das siebente Kapitel, »Die patriotische Dramatik im 19. Jahrhundert«, verfolgt den Werdegang einer Dramengattung, die mit Evanthia Kaïri ihren Anfang genommen hat und Episoden und Persönlichkeiten des Unabhängigkeitskrieges von 1821 dramatisiert, bis zum Jahrhundertende; interessanterweise emanzipiert sich diese Dramengattung von der klassizistischen Tragödie der *haute tragédie*, die weiterhin als ästhetisches Vorbild der Historienstücke gilt, und bringt Kampfszenen, Explosionen usw. auf die Bühne; die patriotische Dramatik war überaus beliebt und von vornherein ein gesicherter Aufführungserfolg, eine Tatsache, die zusammen mit den Preisausschreibungen der Athener Universität zu einer übermäßigen Produktion dieser Gattung geführt hat. Das achte Kapitel, »Griechische Sprachsatire im bürgerlichen Zeitalter«, untersucht die Sprachsatiren und Dialektkomödien des 19. Jahrhunderts unter drei Gesichtspunkten: 1. die Satire auf die gelehrter Schulmeister und Sprachpedanten mit ihrem Altgriechisch (bzw. dem, was sie darunter verstehen), was sich im Laufe des Jahrhunderts zu einer Parodie der Reinsprache als Idiom der Gebildetheit und des sozialen Anspruchs gehobener Bürgerschichten entwickelt, 2. die Satire auf die Lokalidiome, die ebenfalls mit den »Korakistika« von Iak. Rizos Neroulos einsetzt (1813) und in der »Babylonia« von D. Vyzantios (1836) ihren Höhepunkt findet, jedoch noch in vielen Komödien bis zur Entstehung des griechischen Schattentheaters in Patras um 1890 erhalten bleibt, und 3. den Fremdwortgebrauch, wo in der *belle époque* das Französische als Bildungs- und Repräsentationssprache im Munde windiger Aufsteiger und aufgeblasener Bürgersfrauen als Überfremdung und unkritische Nachäffungssucht westlicher Moden kritisiert wird. Das neunte Kapitel, »*Der Tod des Pallikaren* von Kostis Palamas (1891). Studien zur griechischen Dorfnovelle«, ist dem Musterbeispiel der provinzrealistischen Prosaidylle (»Ethographismus«) gewidmet, das im Falle von Palamas jedoch bereits über die thematischen Vorgaben der Literaturgeneration von 1880 hinausweist, die die neugriechische Volkskultur als nostalgisch verklärtes Identifikationspotential der Nationalkultur Griechenlands propagiert hat. Die minuziöse Analyse der Novelle untersucht vor allem das ironische Spiel des Autors mit seinen Lesern, die Überraschungseffekte im ständigen Wechsel der Sichtweisen sowie den Gang der Leseridentifikation mit dem Hauptheiden, der im Mittelteil der Erzählung schonungslos entmythisiert wird, um dann in einem heroischen Finale die Dimensionen des traditionellen Heldenideals wieder zurückzugewinnen. Das zehnte und letzte Kapitel, »Odysseas Elytis und der griechische Surrealismus in der Dichtung des 20. Jahrhunderts«, placiert den Nobelpreisträger in die Literaturproduktion der Zwischenkriegszeit und untersucht stellvertretend einige seiner Gedichte, die vom französischen Surrealismus jedoch in wesentlichen Punkten abweichen und thematisch dem ägäischen Lichtmythos verpflichtet sind.

Für den freundlich gewährten Druckkostenzuschuß habe ich dem Fonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung in Wien zu danken, für die gefällige Aufmachung und den sorgältigen Druck dem Böhlau-Verlag.

Athen, Ostern 2010

KAPITEL I

Die spätantiken »Mimiamben« des Herodas: mimischer Solovortrag oder theatralische Aufführung?

In den Jahren der Entdeckung der »Mimiamben« (1891)[1] fand eine lebhafte Debatte um die Rezeptionsform und das Zielpublikum dieser Literaturprodukte statt, eine Diskussion, an der so mancher klingende Name der Altphilologie beteiligt war[2], die jedoch im wesentlichen von einer gewissen »rationalistischen Naivität«, was die Möglichkeiten der Darbietung der Texte anbetrifft, geprägt war[3]. Dieser Gelehrtendisput, der sachlich in der Argumentation von É. Legrand für einen rezitativen Monologvortrag gipfelte[4], verebbte bald unter dem bekannten Verdikt von U. v. Wilamowitz-Moellendorff: »Gott verzeihe es denen, die sich das wirklich

---

1 G. G. Kenyon, *Classical texts from Papyri in the British Museum*, London 1891. Unter den geläufigen Namensformen des Dichters des 3. Jh.s v. Chr., Herondas, Herodas, Herodes usw., wurde der in der Altphilologie gängigste bevorzugt. In Griechenland selbst hat der Namenstyp Herondas das Rennen gewonnen (B. G. Mandilaras, *Οι μίμοι του Ηρώνδα. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση,* Athen ²1986).

2 Aufgelistet in G. Mastromarco, *The public of Herondas*, Amsterdam 1984, S. 5–19. Zur Sekundärliteratur vgl. allgemein *Herodas, Mimiambi*, ed. I. C. Cunningham, Leipzig 1987, S. xiii–xxv, sowie O. Specchia, »Gli studi su Eroda nell'ultimo trentennio«, *Cultura e Scuola* 70 (Roma 1979) S. 32–43. Die ältere Literatur ist von J. Sitzler regelmäßig in den *Jahresberichten über die Fortschritte der Classischen Altertumswissenschaften* besprochen (75, 1893, S. 157–200; 92, 1909, S. 52–104; 104, 1900, S. 102–104; 133, 1907, S. 152–159; 174, 1919, S. 80–89; 191, 1922, S. 46). Vgl. ebenfalls die Bibliographie bei Mandilaras, *op. cit.*, S. 277–296.

3 Die Argumentationsführungen nun zusammengestellt bei Mastromarco, *op. cit.*, S. 5–19. I. C. Cunningham findet die Arbeit »useful as setting out the evidence in some detail and summarize previous discussions (some of them very difficult to come by)« (*Journal of Hellenic Studies* 101, 1981, S. 161 f.). Gegen eine solche extensive Diskussion der Sekundärliteratur hat sich allerdings J. Aronen, *Arctos* 15 (1981) S. 135 ausgesprochen.

4 É. Legrand, *Étude sur Théocrite*, Paris 1898, S. 414 f., und vor allem »A quelle espèce de publicité Hérondas destinait-il ses mimes ?«, *Revue des Études Anciennnes* 4 (1902) S. 5–35. Die Argumente, die gegen eine Aufführung und für eine Monologrezitation sprächen, wären die Kürze der Stücke, die Bühnenbildanforderungen (vor allem in IV), sowie die Schwierigkeiten bei der theatralischen Umsetzung durch Mimen in manchen Passagen (z. B. Pause in I 81/82).

gespielt denken«[5], und schien in den letzten Jahrzehnten einem stillschweigenden Consensus über die Darbietungsweise durch mimoiden Vortrag bzw. Rezitation Platz gemacht zu haben[6]. Diese Positionen der Diskussion waren schon um die Jahrhundertwende von 1900 mit den Schlagworten »Buchpoesie«, »mimischer Vortrag« und »theatralische Aufführung« abgesteckt[7]. In einer speziellen Monographie zu diesem Thema vertritt neuerdings Giuseppe Mastromarco (1979 italienisch,

5 »Lesefrüchte 24–38«, *Hermes* 34 (1899) S. 288 (= *Kleine Schriften, 4, Lesefrüchte und Verwandtes*, Berlin 1962, S. 50). Dieses Verdikt scheint freilich nicht nur von formalen, sondern auch von inhaltlichen Kriterien diktiert.

6 »… but in more recent times a consensus seemed to have been achieved, to the effect that the poems were intended to be recited by one person, perhaps the poet himself (rather than to be read or to be acted by a company), before a selected audience …« (Cunningham, *op. cit.*, S. 161).

7 Die Diskussion war hier noch mehr »gefühlsmäßig«-impressiv geführt und von einem eigenartigen Unverständnis für die Ausdrucksmöglichkeiten des Lesevortrags geprägt. Für »Buchpoesie« sind zuerst G. Setti, A. Croiset und C. Haeberlin eingetreten (G. Setti, *I mimi di Eroda*, Modena 1893, S. LVI, A. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, 5, Paris 1899, S. 177 und C. Haeberlin, *Wochenschrift für klassische Philologie* 18. 4. 1900, S. 431), während G. Pasquali nach einer Diskussion der theatralischen Schwächen der Stücke zum Schluß kommt, die Poeme hätten doch vor einem Publikum, das sie schon gelesen habe, aufgeführt werden können (G. Pasquali, »Se i mimiambi de Eroda fossero destinati alla recitazione«, *Xenia Romana*, Roma-Milano 1907, S. 15–21). Rezitativen Vortrag lehnt er ab, da kein auch noch so geschickter Mime die Stimmänderungen der sprechenden Personen (gleichen Geschlechts und Alters) ständig durchhalten könne (*op. cit.*, S. 19; dies bildete auch schon für Legrand eine Schwierigkeit). Daß dies nicht stimmt, weiß jeder, der einem griechischen Märchenerzähler oder Karagiozisspieler zugehört hat. – Bei den Vertretern der Aufführbarkeit ergab sich zuerst das Dilemma »Monologrezitation oder Bühnenspiel«. Die von W. G. Rutherford in einer Rezension der Erstausgabe unterstützte Spielbarkeit wurde von H. Diehl (*Deutsche Literaturzeitung* 26. 9. 1891, Sp. 1408) abgelehnt, der höchstens »Solovortrag« zugesteht. R. Reitzenstein sieht »Scherzvorträge beim Gelage« (*Epigramm und Skolion*, Giessen 1893, S. 38). O. Crusius vertritt dann in der deutschen Übersetzung der *Mimiamben* (*Die Mimiamben des Herondas*, Göttingen 1893, S. XXXVII–XL) die These der Aufführbarkeit, die an manchen Stellen sogar eine Notwendigkeit sei: »zahlreiche Einzelheiten, meist gerade die gelungensten Stellen, lassen sich erst durch scenische Nachhilfen unmittelbar verständlich und wirksam machen« (S. XXXVIII; dieser Argumentation folgt eigentlich auch Mastromarco, vgl. dazu in der Folge), worauf 1899 das Verdikt von Wilamowitz-Moellendorff folgte. Die Monologrezitation wurde dann vertreten von C. Herting (*Quaestionae mimicae*, Strasbourg 1899, Bühnenortwechsel in I, IV und V) und É. Legrand 1902 (der einen solchen Ortswechsel allerdings nicht zugesteht). Für eine Aufführung durch ein Mimenensemble sind in der Folge R. Meister (*Berliner philologische Wochenschrift* 25. 6. 1904, Sp. 803) und G. A. Gerhard (*Realencyclopädie der Altertumswissenschaften* VIII, 1912, s. v. Herondas, col. 1101, 11–16) eingetreten (Klärung der Bühnenaktion, beschränkter szenischer Apparat, Aufführung aller Szenen zusammen).- Die Divergenz und Widersprüchlichkeit dieser Positionen durchzieht dann noch einen großen Teil der Literaturgeschichten und überblicksartigen Darstellungen.

1984 englisch in erweiterter Fassung)[8] mit neuen Detailargumenten (bzw. einer ausführlichen Diskussion der alten) nicht nur die Aufführbarkeit der Dialogtexte, sondern die unumgängliche Notwendigkeit der theatralischen In-Szene-Setzung der »Mimiamben«, weil nur dieserart die Eindeutigkeit der stellenweise unterdefinierten (Bühnen)Handlung gewährleistet sei[9]. Neben einer verdienstvollen Zusammenstellung der gesamten, z. T. nicht unentlegenen Forschungskontroverse bringt Mastromarco eine Auflistung und Diskussion der einschlägigen Einzelstellen, wie sie in dieser Vollständigkeit und Gründlichkeit, was das spezifische Problem der Rezeption (für wen?) betrifft, noch nicht vorgelegen hat[10]. Da die angeschnittenen Fragestellungen grundsätzliche Aspekte der Dramentheorie und Theaterwissenschaft berühren, scheint eine Diskussion dieser Argumentationspositionen aus der Sicht der rezenten Theaterwissenschaft nicht unangebracht: denn auch die Argumentationen von Mastromarco bewegen sich z. T. weiterhin in den überlieferten philologischen Interpretationsschemata (Buchpoesie vs. Theaterszenen), die der Zwischenlage dieser stellenweise problematisch überlieferten Texte nicht gerecht werden.

Hilfreich für eine solche Abgrenzung sind natürlich einerseits die Einsichten von Wiemken in die Aufführungsform und den Notiz-Charakter der Mimus-Stücke vor allem aus dem Oxyrhynchos-Papyrus (theatralischer Mimus)[11] sowie andererseits die Herausarbeitung dramatischer Strukturen in den Idyllen 2, 14 und 15 von Theokrit (literarischer Mimus)[12]. Die hellenistische Mischgattung *Mimiamben* scheint irgendwo zwischen diesen beiden Formen anzusiedeln zu sein. Aber wo genau? Ausschlaggebend dafür dürfte die Frage nach der Präsentationsform (reine Lesestücke, Vorlesung, mimischer Vortrag bzw. Rezitation, durch einen oder durch mehrere Schauspieler, Aufführung mit »mise en scène«, Requisiten usw.) und nach dem Zielpublikum (gebildeter Leserkreis, Auditorium von Kennern, »Elite-Theater«) sein. Mastromarcos Argumentationsführung läuft in fast allen Punkten darauf

8 G. Mastromarco, *Il Pubblico di Eronda*, Padova 1979, und *The Public of Herondas*, Amsterdam 1984.

9 Die Reaktion auf diese These war eher zurückhaltend. Vgl. z. B. F.-J. Simon, *Τὰ κύλλ' ἀείδειν. Interpretationen zu den Mimiamben des Herodas*, Frankfurt 1991, S. 14 („Es warf bezweifelt werden, ob das Problem damit endgültig gelöst ist«).

10 Mastromarco, *op.cit*. (1984), S. 21–63. In der Folge erfolgen die Verweise immer auf die englische Edition von Mastromarco, die Textzitate folgen der Ausgabe von I. C. Cunningham, *Herodas, Mimiambi*, Oxford 1971 (der *spiritus asper* wird allerdings nicht unterdrückt).

11 H. Wiemken, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972.

12 Dazu vor allem J. Ławińska-Tyszkowska, *Elementy dramatyczne idylli Teokrita*, Wrocław 1967 (mit französischer Zusammenfassung und weiterer Literatur).

hinaus, daß die in den Texten nicht gelösten Probleme um die Raumkonzeption, die Personenfiguration (Ab- oder Anwesenheit von Bühnenpersonen, Auftritte und Abgänge) und *stage business* im allgemeinen nur durch eine theatralische Aufführung gelöst werden könnten, wobei die Bühnenlösungen für das Zuschauerpublikum jeweils eindeutig interpretierbare Rezeptionsverhältnisse schaffen würden, die die Texte allein für den Leser bzw. Zuhörer eben nicht zu leisten imstande seien. Diese Überlegung geht (1.) von der an sich richtigen Prämisse aus, daß ein Dramentext seine Vollendung erst durch die szenische Darstellung erfährt, übergeht allerdings die Tatsache, daß die Definition der Bühnenvorgänge in den Sprechtexten schon angelegt sein muß, und unterstellt (2.), daß der Lesevorgang bzw. die pantomimische Präsentation durch einen Schauspieler nicht in der Lage sei, die intendierten Vorgänge zweifelsfrei rezeptionsfähig zu machen, d. h. Raum, Zeit und Handlung eindeutig zu definieren[13]. Dies entspringt teilweise einem Mißverständnis der spezifischen Struktur von Dramentexten bzw. einer Fehleinschätzung der informationsästhetischen Möglichkeiten des oralen Erzählvortrags[14].

Diese Grundsatzfragen hätten sich vielleicht in Bezug auf die Mimiamben gar nicht gestellt, wäre Mastromarcos Analyse der textlichen Inkonsistenzen und Unsicherheiten, was in manchen Passagen nun wirklich »passiert«, nicht so eindringlich und minuziös. Eines der Ergebnisse der Studie besteht darin, bewußt gemacht zu haben, daß das Dilemma ein grundsätzliches ist, dem mit »Symptombehandlung« durch Erarbeiten verschiedener Lösungsmöglichkeiten für problematische Stellen nicht beizukommen ist. Die Diagnose wird letztlich freilich gegen Mastromarco den Schluß nahelegen, daß es sich gar nicht um Dramentexte (d. h. zur Aufführung bestimmte Texte) handeln kann.

Die Prämisse, daß die theatralische Aufführung das Informationsdefizit des dramatischen Textes, was die Bühnenaktion betrifft, zu ergänzen habe, läßt sich in dieser allgemeinen Form nicht vertreten. Unter informationstheoretischen Gesichtspunkten ist das Drama nichts anderes als ein kontinuierlicher, über die Bühnenpersonen verzweigter Fluß von Informationen über die Bühnenwirklichkeit (bzw. den innerdramatischen Kosmos), der in streng kontrollierter Dosierung (Spannungsbildung durch unvollständige Informiertheit) den Zuschauer ständig

13 Darauf verweist schon Cunningham (wie Anm. 3): »… to underestimate seriously the capabilities of a talented performer to create several voices and give an audience a clear picture of the intended action«.

14 Vgl. auch Simon, *op. cit.*, S. 14: »… noch dürfte der Unterschied zwischen Rezitation durch einen Schauspieler und lautem Lesen bzw. Lesenlassen groß sein«.

erreicht[15]. Werden keine expliziten Bühnenanweisungen verwendet, wie dies etwa im antiken Theater und der klassizistischen Dramaturgie fast durchwegs der Fall ist, so hat der gesprochene »Haupttext«[16] allein das System der Informationsvergabe[17] zu tragen. Den »Mimiamben« geht mit Ausnahme der Szenentitel jegliche Form von »Askriptionen«[18] ab, sogar die Sprecherindikationen sind bloß durch *paragraphoi* markiert[19], was vor allem an komplexen Stellen der raschen Replikenabfolge innerhalb eines Verses zu Unsicherheiten schon in der antiken Texttradierung geführt haben muß und auch zu verschiedenen Lösungsmöglichkeiten in der heutigen Interpretation führt[20]. Das bedeutet, daß, wollen diese Dialogtexte als aufführ-

15 Dazu in Auswahl: R. Zobel, *Der Dramentext – ein kommunikatives Handlungsspiel. Rezeptionsanalytische Untersuchung der Bedeutung eines Dramentextes in spezifischen Kommunikationssituationen*, Göppingen 1975, P. Schraud, *Theater als Information, Kommunikation und Ästhetik*, Diss. Wien 1966. Vgl. auch die Bibliographie von A. van Kesteren/H. Schmid (eds.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg 1975, S. 331–334 und *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam/Philadelphia 1984, S. 511–548 (Bibliographie).

16 Die Unterscheidung zwischen gesprochenem »Haupttext« und nur gelesenem »Nebentext« nach R. Ingarden, »Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel«, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, S. 403 ff.

17 Zu den Strategien und Techniken der Informationsvergabe ausführlich M. Pfister, *Das Drama*, München 1982, S. 67–148 (mit weiterer Literatur).

18 Unter Askriptionen sind »jede Äußerung des Autors, die nicht zum Sprechtext gehört« zu verstehen (G. H. Dahms, *Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1803. Eine Typologie*, Bonn 1978, S. 11).

19 Dazu jetzt ausführlich Mastromarco, *op. cit.*, S. 99–113. Das Ergebnis der Untersuchung ist, daß die *paragraphoi* als Sprecherindikationen nur in etwa zwei Dritteln der Fälle konsequent gesetzt sind. Von den 69 *paragraphoi* bezeichnen fünf nicht den Wechsel der Sprechperson, sondern die Änderung der Sprechrichtung.

20 Auch mehrfachen Sprecherwechsel in einem Vers markiert nur ein jeweils darauffolgendes Paragraphenzeichen. Dies hat wahrscheinlich zu kumulierten Kopistenfehlern geführt, die diese inkonsequente Anwendung eventuell erklären können. Mastromarco zieht daraus eine andere Konsequenz: er hält dafür, daß schon der Autor keine systematische Paragraphenverwendung für die Rollendistribution vorgenommen hat, sondern nur »in the passages that raise no doubt as to changes of speaker« (*op. cit.*, S. 112). Der Papyrus könne demnach von keiner Kopie für Leser stammen, sondern nur von einer Kopie, die für eine Mimenaufführung gedacht sei (A. D. Knox, »Herodes and Callimachus«, *Philologus* 35, 1926, S. 243); gegen Knox hält Mastromarco dafür, daß schon die Urfassung für eine Mimenaufführung gedacht sei. Warum die Tatsache, daß das System der Markierung der Sprecherindikation gerade an den komplexen Stellen versagt, auf Mimusinszenierung hindeutet, vermag ich nicht zu erkennen. Wäre nicht eher die Texttradierung dafür verantwortlich zu machen? Auch Simon ist von den gezogenen Schlüssen in diesem Abschnitt nicht befriedigt, wenn er darauf hinweist, daß Mastromarco keinen Beweis dafür liefere, »daß in für Leser bestimmte[n] Exemplare[n] Sprecherwechsel nicht durch Paragraphos angezeigt wurde …« (*op. cit.*, S. 14).

rungsorientierte Dramentexte gelten, die Sprechtexte selbst die nötigen Angaben zu Raumkonzeption, Konfiguration und intendierter Aktion zu liefern haben, zumindest bis zu einem gewissen Grad und mit einer gewissen Folgerichtigkeit. Eine solche konsequente Strategie der indirekten Informationsvergabe ist jedoch nicht einmal im Ansatz zu erkennen[21].

MIMIAMBOS I

Dies wird in einer Detailangabe sofort augenfällig. Die erotische Überredung in Mimus I beginnt Vers 1–8 gleich mit einer Reihe von Problemen: Metriche befindet sich offenbar in einem Innenraum, da es an der Tür klopft und sie der Sklavin Thrassa aufträgt zu öffnen (1/2); Thrassa fragt nach dem Besucher (3a)[22], Gyllis antwortet (von draußen) mit einem unbestimmen »Ich bins« (3b), die Sklavin, unbefriedigt von dieser Antwort, fordert sie auf, näherzutreten (3c/4a), was Gyllis auch tut (4b), worauf die Sklavin nochmals nach ihrer Identität fragt (5a), Gyllis sich zu erkennen gibt (5b) und ihr aufträgt, sie ἔνδον bei Metriche anzumelden (6). Bis hierher ergeben sich vor allem zwei Problemkomplexe: (1.) der Aufenthaltsort der Sklavin (im selben Raum, d. h. auf der Bühne, oder nebenan, d. h. Bühnenauftritt): 79 ist sie auf den Ruf der Metriche gleich zur Hand und schenkt Wein ein, doch 47 verneint Metriche die Frage der Kupplerin, ob sie vielleicht belauscht werden; die Raumposition der Sklavin bleibt undefiniert[23], die Kommunikation zu ihr ist nur durch lautes Rufen herzustellen[24]; (2.) der Gang zur Tür setzt eine Positionsänderung und eine Gesprächspause voraus; wann diese Tür geöffnet wird und wo das Besucherverhör vor sich geht (zwischen Tür und Angel, vor dem Haus) bleibt hypothetisch: Mastromarco nimmt nach 3b an, daß die Sklavin die Tür halb öffnet (was seinen Sinn darin hat, daß στρέψον τι 8 eventuell bedeuten kann, die Türe

21 Dazu kommt noch die Tatsache, daß hier keine sicher anzunehmende, von der Theaterform her gegebene Bühnenkonvention oder Raumordnung die Interpretation von vornherein in gewisse Bahnen lenkt.

22 Der Kleinbuchstabe neben der Verszahl bezeichnet den ersten, zweiten oder dritten Teil des Verses, falls dieser von einer anderen Person gesprochen wird.

23 Die verschiedenen Meinungen aufgelistet bei Mastromarco, *op. cit.*, S. 24 f., der selbst zu keinem eindeutigen Schluß kommt.

24 Es geht auch nicht um die in den »Mimiamben« des öfteren bezeugte »Schwerhörigkeit« der Sklaven, wenn es um Arbeit geht, während sie andererseits »ganz Auge und Ohr« sind (Metriche versichert 47, daß keine Lauschsituation gegeben sei).

ganz zu öffnen)[25], 3c/4a deutet darauf hin, daß die Alte nach dem Anklopfen zurückgetreten sein muß (oder herrschen schlechte Sichtverhältnisse?), worauf sie nähertritt (4b), und in 5/6 die beiden Interaktionspartner bereits eine normale Kommunikation führen können. In Vers 7 kommen noch gravierende Unsicherheiten um die Specherindikationen dazu, die zwischen einem einmaligen oder dreimaligen Sprechpartwechsel schwanken: während τίς ἐστιν (7b) nur Metriche zugeschrieben werden kann, und die Antwort logischerweise der Sklavin gehören müßte, läßt sich ΚΑΛΙ je nachdem ob κάλει oder καλεῖ zu schreiben ist, jeder der drei Frauen in den Mund legen: als nachdrückliche Aufforderung an die schwerfällige Sklavin aus dem Munde von Gyllis (dann geht Thrassa erst nach 7a in den Innenraum zurück), als Aufforderung von seiten Metriches (was insofern unlogisch scheint, als sie erst nachher nach dem Namen der Besucherin fragt) oder als Meldung von seiten der Sklavin, die durch Metriches Frage unterbrochen wird[26]. Eindeutig ist keiner dieser Erklärungsversuche, 7d ἀμμίη Γυλλίς dürfte keine Wiederholung des Besuchernamens durch die Sklavin sein, sondern ein Freudenausruf Metriches, die ihre alte Bekannte nach fünf Monaten (10) wiedersieht[27]. Damit hat sich die Kommunikationssituation innerhalb eines Verses schlagartig geändert: der Gang der Sklavin zu ihrer Herrin ist vor oder in 7a anzunehmen. 7b und 7c ist der Gesprächskontakt zwischen beiden hergestellt, was Gyllis, die draußen geblieben ist (παρεῦσάν με)[28], nicht gehört haben kann, 7d ist aber plötzlich der Kommunikationskontakt zwischen Metriche und Gyllis hergestellt, was entweder bedeutet, daß Metriche an die (ganz) offene Tür herangetreten ist und Gyllis erkannt hat, oder daß Gyllis durch die offene Tür eingetreten ist und von ihr gesehen wird. Ein einziger Vers impliziert also ein oder zwei Bühnengänge und das zweimalige Umschlagen der Kommunikationssituation. Das vieldeutige στρέψον τι in 8 verunklärt die Verhältnisse noch weiter: so ist (1.) neben dem (unwahrscheinlichen) Türöffnen (siehe oben) auch schon das Türschließen vorgeschlagen worden[29], ferner hieße (2.) die Aufforde-

25 Dieser Meinung von Th. G. Tucker haben sich wenige Forscher angeschlossen (vgl. Mastromarco, *op. cit.*, S. 25 Anm. 6, der sie eher ablehnt).

26 Ausführlich Mastromarco, *op. cit.*, S. 25 ff.

27 Mastromarco, *op. cit.* S. 26. Nicht auszuschließen ist auch der Fall, daß 7c und 7d von Gyllis gesprochen wird, die ohne die Erlaubnis abzuwarten, in den Raum getreten ist, und auf die Frage 7b sich selbst zu erkennen gibt (so in der Ausgabe von J. A. Nairn, Oxford 1904 [Paris 1960]).

28 Mastromarco, *op. cit.*, S 25. Nairn hatte hier παροῦσάν με, Mandilaras liest nach Meister π[α]ρ᾽ ἡμέας.

29 »Chiuda la porta« (A. Mancini, *La commedia classica*, a cura di B. Marzullo, Firenze 1955, S. 435). Von der Bühnenaktion her gesehen, ist dies keine unlogische Lösung: schon 12 wird auf »diese Tür« hingewiesen, die gemäß dem vertraulichen Gespräch der beiden Frauen nicht offen geblieben sein kann.

rung an die Sklavin, die im nachfolgenden Gespräch ja nicht anwesend sein kann, sie solle »etwas spinnen« gehen[30], (3.) sie solle sich zurückziehen[31], (4.) damit sie nicht zuhören könne[32], oder (5.) »draw away a little«, weil sie dem Gespräch der Frauen im Wege stehe[33]. Ob die Sklavin bloß beiseite tritt oder den Raum verläßt, ist aus dem Text nicht zu ersehen[34]. Die Raumpositionen der Sprechpersonen bleibt weiterhin unklar: ist Metriche hinter die Sklavin an die Tür getreten und hat von dort aus Gyllis gesehen, so müssen nun beide in die Tiefe des Innenraumes treten, nachdem die Sklavin weggegangen ist, – ist aber Gyllis eingetreten, so verkürzt sich dieser Bühnengang auf ein Aufeinander-Zugehen. Von Stühlen und Sitzgelegenheiten, in denen in VI und VII so umständlich die Rede ist, ist nichts zu erfahren, obwohl man kaum annehmen kann, daß das über 80 Verse lange Gespräch und der Weintrunk (79 ff.) im Stehen stattgefunden haben[35]. Doch bleibt dies alles *guess work*. Daß jemand die Türe geschlossen hätte, ist nirgendwo explizit vermerkt (vgl. Anm. 29).

Nach der mißlungenen Werberede der alternden Kupplerin mit dem Topos des »Lobes Ägyptens im Mund kleiner Leute« (26–36)[36], unterbrochen von der auf der Lauschszenenkonvention der Komödie beruhenden Frage, ob niemand mithöre (46/47), folgt die ironisch abweisende Antwort von Metriche, die der Alten Wein einschenken läßt: der Ruf nach der Sklavin (79) und der Auftrag, Rotwein mit

30 O. Specchia, »A proposito di Eroda I,8«, *Giornale Italiano di Filologia* 5 (1952) S. 145–148. Der Erklärungsversuch aus dem bulgarischen Brauchtum in W. Beschewliew (»Zu Herondas Mim. I,8«, *Philologische Wochenschrift* 56, 17. 10. 1936, Sp. 1138, angeführt bei Mastromarco, *op. cit.*, S. 27 Anm. 9) scheint doch etwas zu weit hergeholt, vor allem als sich der Ausdruck auf die Sklavin und ihren Bühnenabgang beziehen muß.

31 Das hat aufgrund ihrer folgenden Abwesenheit (siehe 47 f.) der Großteil der Forschung angenommen.

32 Specchia, *op. cit.*, S. 147, mit weiteren Hypothesen.

33 Nach einer einleuchtenden Hypothese von P. Groeneboom (*Les mimiambes d'Hérodas I–VI*, Groningen 1922, S. 40), der auch mehrere Übersetzungen zu folgen scheinen (z. B. K. u. U. Treu, *Menander. Herondas*, Berlin/Weimar 1980, S. 307, »Beweg dich, Mädchen!«). Auch Mastromarco, *op. cit.*, S. 29 gibt dieser Auslegung den Vorzug.

34 Dafür spricht sich Mastromarco (*ibid.*) aus, dagegen M. F. Galiano/L. Gil, »Una vez màs sobre Herodas«, *Studi in onore di Gino Funaioli*, Roma 1955, S. 71.

35 R. Herzog hat zu Beginn schon darauf hingewiesen, daß Metriche wahrscheinlich sitzend und eventuell wollespinnend gezeigt wird (in den Anmerkungen zu O. Crusius, *Die Mimiamben des Herondas*, Leipzig 1926, S. 63).

36 Eine ähnliche Liebeswerbung gibt es im zweiten Idyll Theokrits; der Topos vom Lob des ptomemäischen Hofes ähnlich im Idyll 14,58–70 und 15,46–50 (Simon, *op. cit.*, S. 52 ff.); zu (unwahrscheinlichen) mythologischen Bezügen in der Rede Gyllis' J. Stern, »Herondas' Mimiamb I«, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 22 (1981) S. 161–165.

einem Tropfen Wasser einzuschenken (79–81), wird von dieser gehört und sofort ausgeführt. Ob ein schlecht lesbares καλῶς am Ende von 81 noch von Metriche gesprochen wird oder von Gyllis, bleibt hypothetisch. Darauf müßte eine Pause anzusetzen sein, bis die Sklavin den Becher mit dem Wein bringt und Metriche sie auffordert: Τῆ, Γυλλί, πῖθι (81a). Für Legrand dient dies als Beweis der Unspielbarkeit des *Mimiambus*, was Mastromarco nicht gelten lassen will, indem er darauf hinweist, daß nur eine Aufführung diese Schweigepause verständlich machen könne[37]. Das Argument, daß der Dichter, der nur mit *paragraphoi* und dem Haupttext arbeitet, um die Aktion zu definieren, keine Möglichkeit gehabt hätte, Redepausen zu markieren, oder die Handlungsausführung durch die Sklavin in einer realistischeren Zeitführung zu bringen, ist nicht unbedingt stichhältig: mit einfachen rhetorischen Fragen lassen sich indizierte Pausen deutlich machen, und mit einem Sklavenschelt-Topos (Langsamkeit der ausgeführten Handlung) ließe sich die Einschenk-Handlung zeitlich dehnen. Doch liegt hier offenbar ein elementares Desinteresse des Dichters vor, die *verisimilitudo* einer wirklichen Bühnenhandlung zu reproduzieren, was sich vor allem an den »gleitenden« Raumstrukturen ablesen läßt: wir erfahren auch hier weder den Aufenthaltsort der Sklavin, noch den des Becherbords und des Weinkruges. Rückschauend läßt sich schon am *Mimiambus I* eine mangelnde Durchstrukturierung der die Hauptpersonen umgebenden Raumverhältnisse feststellen, sowie eine fast gewollte und kalkulierte Unterdefinierung der *dromena*, die sich aus dem Text nicht immer eindeutig erschließen lassen.

MIMIAMBUS II

Die Unsicherheit über die Raumstruktur und die Anwesenheit von Bühnenpersonen erfährt in der als Parodie attischer Gerichtsreden gehaltenen Verteidigungsrede des Zuhälters und κίναιδος Battaros vor dem Tribunal noch eine Steigerung: in dem Monolog bleiben die Raumverhältnisse völlig ungeklärt[38], an anwesenden

37 »It is evident that only a proper stage performance could make it possible to touch, so to speak, the atmosphere or embarassment created at lines 81 and 82 by the silent wait of the two women« (*op. cit.*, S. 31).

38 Simon hat hier eine für die vorliegende Fragestellung wesentliche Bemerkung angebracht: »Damit wird das Prinzip der übrigen Mimiamben, daß Wirklichkeit nicht einfach gezeigt, sondern aus der Perspektive der handelnden Personen beschrieben wird, auf die Spitze getrieben« (*op. cit.*, S. 83). Das entspricht im wesentlichen der »subjektiven« perspektivischen Erzählwirklichkeit und nicht der »objektiven« dramatischen Realität, in der sich die Personenperspektiven kreuzen und gegenseitig ergänzen müssen.

Personen sind Vers 1 die ἄνδρες δικασταί genannt, der Gegenspieler Thales (3), das emendierte κείνην am Ende von 20[39] weist auf die Anwesenheit der Prostituierten Myrtale, die erst 65 angesprochen wird und als Beweismittel ihrer »Vergewaltigung« eine *strip-tease*-Nummer vor den Richtern bringt, um die Male ihrer Mißhandlung an intimen Stellen vorzuweisen (65–71, ὁρῆτ', ἄνδρες 68)[40], 42/43 hält er einen Gerichtsdiener an, das Loch der Klepshydra zuzuhalten, während der Schriftführer den Gesetzespassus verlese (46–48a). Mastromarco hält die Aufführung der Szenen durch *einen* Schauspieler für unmöglich, weil das κείνην in Vers 20 unverständlich sei, wenn das Mädchen erst 65 ff. namentlich angesprochen werde[41]. Doch gilt dies an sich für alle »Bühnenpersonen«, die erst dann als anwesend zu denken sind, wenn Battaros sie anspricht (wobei die Tatsache, ob die Anspielung auf κείνην vom Publikum verstanden wird oder nicht, folgenlos bleibt, da Myrtale ohnehin erst 65 ff. aktiv ins Geschehen miteinbezogen wird). Die völlige Verfügbarkeit der übrigen Personen und ihre totale Abhängigkeit von der Beobachtungsperspektive des schleimigen πορνοβοσκός, – die gar nicht existieren, wenn sie nicht von ihm benannt werden, oder nach vagen Andeutungen irgendwo undeutlich am Rande des Rezeptorenbewußtseins ihr Dasein fristen (Myrtale 20–65) -, entspricht nicht mehr der Realitätsstruktur der dramatischen Gattung, sondern ist der subjektiven Erzählwirklichkeit verwandt. Narrative Strukturen sind allenthalben auch in den anderen *Mimiamben* anzutreffen; in II sind es nur zweieinhalb Verse, die nicht von Battaros gesprochen werden, in I kommt Gyllis auf etwa 60 Verse von den 90, in III Metrotime auf 64 (oder mehr) der insgesamt 94[42], in V kommt Bitinna auf über 60 Verse der insgesamt 85, in VII Kerdon auf über 109 von den 129[43]. Die generelle »Monologhaftigkeit« der Dialogszenen ist gravierend[44], doch noch bedeutender für die Frage der intendierten Spielbarkeit ist das subjektive, personenzentrierte

39 Im Papyrustext eigentlich KINHN, doch wurde die Lesung von E. L. Hicks, »Emendation of Herodas«, *Classical Review* 5 (1891) S. 351 als κείνην allgemein akzeptiert.

40 A. E. Housman vermutet hier einen Trick des Battaros, seine Richter durch das Vorzeigen des jungen Körpers auf seine Seite zu ziehen (A. E. Housman, »Herodas II, 65–71«, *Classical Review* 36, 1922, S. 110). Mastromarco nimmt dies als Argument für eine Mimenaufführung in Anspruch: dieser Scherz habe nur dann einen Sinn, wenn die Zuschauer das Mädchen auch bewundern könnten (*op. cit.*, S. 33) und verweist auf *strip-tease*-Nummern des römischen Mimus.

41 Dies ist nicht unbedingt stichhaltig, weil sich selbst beim Lesevortrag durch deiktische Gebärden solche Sinnzusammenhänge augenfällig machen lassen.

42 Die quantitativen Unsicherheiten ergeben sich durch Stellen mit unklarer Sprecherzuweisung.

43 Nur IV und VI bringen eine einigermaßen ausgewogenen, dramatisch wahrscheinlichen Dialog.

44 Zum Begriff der »Monologhaftigkeit« dramatischer Werke als meßbarem Wert J. Mukařovský, »Dialog und Monolog«, *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt 1967, S. 108 ff.

Raumverständnis, das keinen »objektiven« bespielbaren Raum herstellt, sondern die Hauptpersonen diesen als »psychischen« Innenraum gleichsam mit sich herumschleppen läßt, in welchem Dinge, Personen oder Verhältnisse, die nicht gerade von aktuellem Interesse sind, gar nicht vorkommen bzw. undefiniert bleiben. Nur was sich im Scheinwerferkegel der momentanen Wahrnehmung der Hauptperson(en) bewegt, ist zu sehen, der Rest ist, jederzeit abrufbar, im Dunkel. Die Ausdefinierung eines Bühnenraumes wäre nach Mastromarco durch eine Inszenierung zu leisten (was natürlich möglich ist), doch müßte diese vorher in den Sprechtexten angelegt sein, was eben nur sehr unzureichend der Fall ist. Daraus ergibt sich auch eine gewisse Unsicherheit, ob bei manchen *Mimiamben* Bühnenortwechsel anzunehmen ist oder nicht.

MIMIAMBUS III

Das Stück um die mißlungene Resozialisierung des spielwütigen und die Schule schwänzenden Schülers Kottalos zerfällt in drei Teile: die Rede der Metrotime (1–58 der völlig perspektivische Bericht über Kottalos' Schandtaten)[45], die Antwortrede des Lampriskos (58–70) und die eigentliche Strafszene (71–97). Im überlangen Monolog der erzürnten und Züchtigung für ihren Sohn begehrenden Mutter wird zuerst nur der *didaskalos* Lampriskos benannt (2), der τοῦτον, den mißratenen Sprößling, bestrafen soll (3)[46], was erst 56–58a wiederholt wird. Mastromarco schließt aus dem αἵδε, das sich nach 96/97 auf die Musen beziehen muß (αἱ πότνιαι βλέπωσιν), auf das Vorhandensein der Statuen der Musen, wie dies in den griechischen Schulen üblich war[47], woraus sich als Spielort der Innenraum der Schule, das Klassenzimmer, ergibt, und nimmt auch einen Lehrstuhl für Lampriskos an, Pulte und Sessel für die Schüler[48]. Der Lehrer ruft nach drei Schülern, Euthies, Kokkalos und Phillos, deren Aufenthaltsort in der üblichen Weise undefiniert bleibt: sie

45 Hier gilt wieder die oben erwähnte subjektive Sichtweise, wobei die narrative Exposition die eigentliche dramatische Handlung (die Prügelszene) unmotiviert hinauszögert (Simon, *op. cit.*, S. 95 ff.). Eine Interpretation in Richtung eines zeitlosen Generationenkonflikts, wobei Kottalos' Haltung noch gerechtfertigt wird, entspricht der Anlage dieser Szene als differenzierten Charakterporträts nur wenig (E. Mogensen, »Herodas III revisited«, *Didaskalos* 5, 1977, S. 395–398).

46 Simon (*op. cit.*, S. 95) bezeichnet die Länge des Berichts als befremdlich, weil Lampriskos um die »Heldentaten« des Kottalos wissen müsse, da er ihn schon öfter verprügelt habe (Vers 73). Doch geht es um die detaillierte Milieuzeichnung des Elternhauses von Kottalos.

47 Mastomarco, *op. cit.*, S. 34 mit Hinweisen.

48 Dieser *stage apparatus* wäre bei der Aufführung zu sehen. Im Lesetext gibt es keine solche Hinweise.

sollen den Bösewicht auf ihre Schultern heben, damit er der verdienten Strafe zugeführt würde (57b–62a)[49]. Mastromarco entdeckt dann noch einen vierten Mitschüler, der die Peitsche geholt haben müsse (68 und 70)[50], da die anderen drei mit ihrem Mitschüler beschäftigt seien; Kottalos bittet 73 um eine weiche Peitsche, doch Lampriskos bleibt beim Ochsenschwanz (βοὸς κέρκος 68). Irgendwann vor 81a muß der Lehrer die Peitsche in der Hand gehalten haben (wobei unklar bleibt, wer die Peitsche von wo zu welchem Zeitpunkt bringt); sollte 79a ταταῖ zu lesen sein[51], muß Kottalos schon geschlagen worden sein, sonst spätestens nach 80 (παῦσαι, ἱκαναὶ 81), die Strafhandlung hält bis 87 an (Metrotime will den Ungeratenen bis Sonnenuntergang schlagen lassen, 88). 89–92 gibt es wieder Unsicherheiten bezüglich der Sprechperson[52]; 93 wirft wiederum Fragen zur Bühnenaktion auf: sollte ἰσσαῖ zu dem von Menander her bekannten ἴασσα (»malevolium hominum exclamatio alienis malis gaudentium«) gehören[53], so zeigt Kottalos nach Crusius hier die Zunge[54], nachdem er sich durch einen Sprung in Sicherheit gebracht hat[55]; sicher ist dies jedoch keineswegs.

49 Mastromarco notiert hier (*op. cit.*, S. 34 Anm. 22) die Ähnlichkeit der Schülernamen Kottalos und Kokkalos, die den Zuhörer zur Verwechslung geführt hätten, natürlich nicht den Zuschauer. Doch die Ähnlichkeit der Namen ist in den *Mimiamben* eine durchgängige: vgl. Metriche in I, Metrotime in III, Metro in VI und VII, dem Kokkalos in III entspricht die Freundin Kokkale in IV, möglicherweise auch Φίλη genannt (falls statt »Freundin« ein Eigenname vorliegen sollte). Der Name der Sklavin Kydilla in IV taucht ohne jede Veränderung auch in V auf.

50 Er macht sich auch Gedanken um die Größe der Schulklasse von Lampriskos (bisher fünf Schüler) und führt Beispiele von noch kleineren Schulklassen an. Auch diese Unsicherheit, ob noch weitere Schüler anwesend seien, könne nur eine Aufführung klären (S. 34 f.). Wo sollten sich diese Schüler während der Standpauke Metrotimes aufgehalten haben? Schweigend im Klassenzimmer?

51 Der Papyrus bringt ταтᾶ, nach V. Schmidt ein »Lallwort« (*Sprachliche Untersuchungen zu Herondas*, Berlin 1968, S. 1, 19), das sich auf seine Mutter beziehen muß (weitere Literatur bei Mastromarco, *op. cit.*, S. 35 Anm. 23).

52 Diskussion bei Mastromarco, *op. cit.*, S. 36 f.

53 A. Meineke, *Fragmenta Comicorum Graecorum, 6. Fragmenta Poetarum Comoediae Novae Continens*, Berlin 1841, S. 80.

54 O. Crusius, *Untersuchungen zu den Mimiamben des Herondas*, Leipzig 1892, S. 76 f. Darauf würden die Worte des Lehrers 93b hinweisen. Cunningham weist allerdings diese von Groeneboom als »nouvelle extravagance« angenommene Grimasse (*op. cit.*, S. 119) zurück.

55 Dies stützt Mastromarco auf Vers 96 (πηδεῦντα), wo Metrotime nach Hause gehen will, um Ketten zu holen, damit der Bösewicht nur mehr in Ketten unter den Blicken der ihm verhaßten Musen herumspringen könne (*op. cit.*, S. 38).

MIMIAMBUS IV

War die Raumstruktur mit dem intendierten Klassenzimmer in III konstant, so ist in IV ein Bühnenortwechsel anzunehmen, wenn die beiden Freundinnen Kynno und Kokkale[56] nach Darbringung ihrer Opfergaben und der Bewunderung der Statuen in der Tempelhalle eines Asklepiostempels 54–56 in den Innenraum des Heiligtums eingelassen werden, wo sie ein Gemälde des Apelles bewundern[57]. Doch scheint es nicht nur um einen einmaligen Bühnenortwechsel zu gehen, markiert durch das Aufgehen der Tür und das Wegziehen des Vorhangs (ἡ θύρη γὰρ ᾤϊκται / κἀνεῖθ᾽ ὁ παστὸς 55b, 56a), sondern um prozessionshaft gleitende Raumverhältnisse (eine Art »Wandeldekoration« für die Hauptpersonen), da die Frauen schon in der Tempelhalle von Statue zu Statue schreiten. Die einzelnen Sprecherzuweisungen sind von Anfang an kontrovers: nach rituellen Gruß- und Gebetsworten an die anwesenden Götterstatuen wird 11 ff. ein Opferhahn dargebracht, während 19/20a Kynno Kokkale anweist, τὸν πίνακα mit den Opfergaben rechts neben die Hygieia-Statue zu stellen[58]. Die Opfergaben müssen von jemandem entgegengenommen worden sein, denn die Frauen gehen nun weiter, um die Statuen zu bewundern (20 ff.), im Heiligtum verkündet ihnen der Sakristan (νεωκόρος) später (79–85) die günstige Aufnahme des Hahnopfers durch die Götter, man verteilt die Hühnerschenkel (89) und die Opferkuchen (91 f.). Schon der erste Teil der Kunstbetrachtung im *pronaos* muß *processionaliter* vor sich gegangen sein: man bewundert zuerst die Statuen der Praxiteles-Söhne (20 ff.)[59], dann die Statue wahrscheinlich mit dem Mädchen unter dem Apfelbaum (26 ff.)[60], hierauf ein Standbild des Kindes mit der Fuchsgans (31 ff.)[61] und die Statue einer gewissen Batale (35 ff.)[62]. Mit der Aufforderung Kyn-

56 Die Annahme von Cunningham, daß Kokkale die begleitende Sklavin und die eigentliche Gesprächspartnerin von Kynno Φίλη sei, resultiert aus der problematischen Passage 25–38, ist aber von Simon (*op. cit.*, S. 61 Anm. 115) mit plausiblen Gründen zurückgewiesen worden.

57 Die Annahme Gelzers, daß in den naiven Betrachtungen beider Frauen kunsttheoretische Ansichten des Herodas ausgesprochen seien (Th. Gelzer, »Mimus und Kunsttheorie bei Herondas, Mimiambus IV«, *Catalepton, Festschrift B. Wyss*, Basel 1985, S. 96–116), ist von Simon (*op. cit*, S. 66 f.) in einem eigenen Exkurs zurückgewiesen worden.

58 1–18 bleiben, was die Sprechperson anbelangt, unsicher.

59 Dies bildet einen der wenigen Anhaltspunkte der Datierung der *Mimiamben*.

60 Zu diesem in der hellenistischen Kunst sehr üblichen Thema K. Lehmann, »The girl beneath the apple-tree«, *American Journal of Archeology* 49 (1945) S. 430–433.

61 Dazu L. Knörle, *Der Knabe mit der Fuchsgans*, Diss. München 1973.

62 Bisher unidentifiziert. Die Zuordnung von 27–38 ist kontrovers, doch scheint Mastromarcos detaillierte Diskussion mit dem Ergebnis, alle Bewunderungsverse der Kokkale zuzuschreiben, durchaus überzeugend (*op. cit.*, S. 39–42). Dies ist auch das Urteil eines Großteils der Forschung.

nos an die Sklavin Kydilla, den Neokoros zu holen (41), weil sie ihrer Freundin etwas ganz besonderes zeigen wolle (39/40), setzt eine der üblichen Sklavenscheltszenen (41–53) ein, die den zentralen Abschnitt der »Kunstbetrachtung« in zwei Teile gliedert. Die Sklavin selbst taucht 41 aus ihrer bisherigen Inexistenz auf und muß spätestens nach 51 abgehen, um ihren Auftrag auszuführen[63]; ob 43/44 ein richtiges *aside* vorliegt, ist bei der Unklarheit der Kommunikationsverhältnisse schwer zu entscheiden[64]. Mastromarco folgert, der Auftrag an Kydilla müsse darin bestanden haben, dem Neokoros zu sagen, er solle die Tempeltür öffnen[65], was 55 f. geschieht; 45 war allerdings nur von τὸν νεωκόρον βῶσον die Rede. Sollte sich αὕτη σύ, μεῖνον (55) nicht auf Kottale sondern Kydilla beziehen, so ist die Sklavin gar nicht abgegangen und die Tempeltür hat sich ohne ihr Zutun geöffnet[66]. Von ihrem Wiedererscheinen ist ohnehin nicht die Rede, erst 88 soll sie die Hühnerschenkel verteilen. 56b–78 folgt der zweite Teil der Kunstbetrachtung, eines Gemäldes von Apelles, das einen Opferzug eines Knaben darstellt, der so lebensecht gemalt ist, daß Kokkale ihn ins zarte Fleisch kneifen möchte (59 f.)[67]. 79 ff. tritt der Sakristan auf und verkündet in liturgischen Redewendungen den Vollzug des Hahnopfers und das Wohlgefallen der Götter[68]; das geschlachtete Opfertier (und die Opfergaben) muß er wohl mit sich führen (mit einem Sklaven), denn 88 soll es verteilt werden (und der πελανός auf den Altar τοῦ δράκοντος gestellt werden, 91 f.). Bezüglich der Ausführung des

63 Interessant, daß der Name Kydilla auch in V als Sklavin wieder auftritt, doch ist eine Personenidentität, wie dies für den Lederschuster Kerdon in VI und VII mit guten Gründen angenommen worden ist, nicht gut möglich.

64 Kydilla ist eine stumme Rolle. Andererseits gibt es tatsächliche *aside*-Situationen in VII.

65 »This interpretation is also supported by the fact that one of the duties of a sacristan was to keep the keys of the temple« (Mastromarco, *op. cit.*, S. 42 mit Verweis auf Aelius Aristides, I, 447/448 Dindorf).

66 Diese Lösung scheint Mastromarcos Rekonstruktion der Bühnenhandlung von 39 bis 55 zu implizieren: »after Kynno had invited her friend to follow her, the two women went towards the temple. But once arrived in front of the entrance of the building, they were compelled to stop because the door seemed locked. Kynno, then, ordered her slave to summon the sacristan, but revoked the order when she realized that the door had already been opened« (*op. cit.*, S. 42 f.). Mastromarco verwendet die Stelle für seine Argumentation, daß die geschlossene Tempeltür nur einem Zuschauer sichtbar wäre, dem Leser wäre der Auftrag Kynnos von 41 bis 55 unverständlich (*op. cit.*, S. 43).

67 Die ganze Szene erinnert lebhaft an die ähnlich naive Betrachtung der Wandteppiche in den »Adoniazusen« bei Theokrit (15, 80–83). Vergleich bei Simon, *op. cit.*, S. 59 ff.

68 Mastromarco (*op. cit.*, S. 43) nimmt an, daß der Sakristan schon vor Vers 79 auf der Bühne war und den Hahn (12) in Empfang genommen habe, denn er spricht die Frauen direkt an (43). Aufgrund von Vers 54 nimmt ein Großteil der Forschung an, daß in der Tempelhalle auch noch andere Gläubige anwesend waren. All das benützt Mastromarco zu dem nun schon bekannten Schluß, nur eine Aufführung hätte hier Klarheit über die wirklichen Bühnengeschehnisse bringen können.

Hahnopfers ist viel Tinte geflossen: die Möglichkeiten, die ins Auge gefaßt worden sind, sind (1.), daß der Hahn schon vor Stückbeginn *off-stage* geschlachtet worden sei[69], wogegen spricht, daß das deiktische τοῦδ' (12) den Hahn als auf der Bühne anwesend impliziert[70], (2.) daß Kynno der Sklavin 41 bei ihrem Auftrag, den Neokoros zu rufen, den Hahn mitgebe, der dann nach 55 im Tempelinneren geschlachtet wird[71], und (3.) daß der Neokoros während des Gebetes der Frauen 1–18 in der Tempelhalle schon anwesend war, abgehend den Hahn mitgenommen und im Heiligtum geschlachtet habe, wofür allerdings keine sichere Textevidenz zu erbringen ist[72]. Diese schwer zu lösende Frage scheint Mastromarco paradigmatisch dafür zu sein, »that the text had been written for an audience of spectators, who could see at once when the sacristan was offered the cock to be sacrified, and therefore they needed no textual directions to reconstruct the scenic action«[73]. Doch ist damit die Beziehung Drama – Theater praktisch auf den Kopf gestellt: prinzipiell hat nicht die theatralische Inszenierung die informativen Lückenstellen des Dramentextes zu klären (obwohl dies natürlich vor allem im modernen Theater häufig so gehalten wird), sondern schon der Dramentext in den Grundzügen Bühnenraum und Bühnenaktion festzulegen. Cunningham hat auch darauf hingewiesen, daß die Opferpraxis in Tempeln zur Genüge bekannt gewesen sei und aus diesem Grund schon keiner weiteren Ausführung bedürfe[74]. Auf die Frage, wie man sich ein Bühnenbild mit so vielen bis ins Detail beschriebenen Statuen und Bildern vorzustellen habe, entscheidet sich Mastromarco für die Lösung der Andeutungsbühne[75]. Von einer Wahrung der drei

69 N. Terzaghi, *Eroda. I Mimiambi*, Torino 1925, S. 80.

70 Legrand, *op. cit.*, S. 13, Anm. 1, M. Positano, *Eroda. Mimiambo IV*, Napoli 1973, S. 53.

71 L. Laloy, *Hérondas. Mimes*, Paris 1928, S. 70 Anm. 3. Dafür gibt es keine Textevidenz. Mit Recht weist Mastromarco (*op. cit.*, S. 44) die These zurück: »Kynno asks for the sacristan not to give him the cock, but to make him open the temple door« (letzteres ist allerdings seine eigene Handlungsrekonstruktion, wovon nichts explizit im Text steht).

72 Mastromarco verweist auf die szenische Konvention bei Aristophanes, daß Opferhandlungen immer *off-stage* vor sich gehen und stellt die Frage, ob solche Konventionen wohl im dritten Jahrhundert noch gültig waren (*op. cit.*, S. 44 f.).

73 *Op. cit.*, S. 44. Ab Vers 86 ist die Sprecherzuordnung wieder kontrovers. In 88 taucht im Papyrus sogar eine ΚΟΤΤΑΛΗ auf, was wahrscheinlich auf einem Abschreibfehler beruhen dürfte. Zur Diskussion Mastromarco, *op. cit.*, S. 45.

74 »But on the other hand one may argue that temple practises were perfectly familiar to the original audience and in a recitation would be assumed to take place whether explicitly mentioned of not« (*Journal of Hellenic Studies* 101, 1981, S. 161 f.).

75 Dies würde modernen Lösungsvorstellungen sicher entprechen. Detailbeschreibungen für Nicht-Sichtbares und nur rudimentär Sichtbares gelten als Konvention in antiken Theatertexten (A. M. Dale, »Seen and Unseen in the Greek Stage«, *Wiener Studien* 69, 1956, S. 96).

Einheiten zu sprechen, ist bei diesem *Mimiambus* schlechtweg irreführend[76]: nicht weil es nicht denkbar wäre, daß die beiden Frauen letztlich nicht durch die geöffnete Tür ins Tempelheiligtum gehen[77], sondern die (dem Publikum unsichtbaren) Wandgemälde durch die offene Naostür bewundern[78], sondern weil um die beiden Figuren herum, auf ihrem Gang zum Heiligtum durch die Vorhalle – als »Stationen« die Bewunderung der einzelnen beschriebenen Statuen –, überhaupt keine stabile Raumvorstellung existiert, bloß im engsten Radius ihres Wahrnehmungsvermögens; der abstrakte Raum wird durch die Prozessionsbewegung gleichsam »aufgerollt«, der Rezipient geht förmlich mit den Frauen mit und sieht mit ihren Augen; er bewegt sich nicht im Raum, sondern dieser wird kontinuierlich vor ihm ausgebreitet: die einzelnen Kunstwerke ziehen an ihm vorbei wie eine Wandeldekoration. Sie sind ja auch nur Anlässe für das eigentliche künstlerische Telos dieser Szene: die indirekte Charakterporträtierung durch die vorgebrachte (naive) Deskription, die neben den Ausrufen naiven Entzückens durch den archaisierenden Kunstdialekt verfremdet wird[79].

MIMIAMBUS V

Mit dem »Giftmischermimus« ist das »kleine Eifersuchtsdama« des *Mimiambus* V oft verglichen worden[80]. Schon im ersten Vers wirft Bitinna dem Sklaven Gastron vor[81], er habe aus Übersättigung sein (sexuelles) Interesse an ihr verloren, das er nun bei der Amphytaia des Menon stille (1–3). Das ἤδ᾽ dürfte auf eine obszöne Geste hindeuten, die mit κέρκος (45) in Zusammenhang stehen könnte[82], vielleicht deutet es aber auch nur auf den Wanst des Gastron[83], was allerdings in einem gewissen

76 Mastromarco, *op. cit.*, S. 62 f.

77 Wie z. B. Herting (*op. cit.*) angenommen hat.

78 Legrand, *op. cit.*, S. 8, N. Terzaghi, »La recibilità dei ›Mimiambi‹ di Eroda«, *Aegyptus* 6 (1925) S. 115 f.

79 »Eine Delikatesse für Kenner« (Simon, *op. cit.*, s. 65).

80 Letzthin Simon, *op. cit.*, S. 25 ff.

81 Zu den Konnotationen des Sklavennamens (»Bauch«) letzthin J. F. Schulze, »Zu Herodas' Mimus V«, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle* 31 (1982) H. 5, S. 127–134, bes. S. 133.

82 So der Großteil der einschlägigen Forschung, Mastromarcos Einwand, bei einem rezitativen Vortrag (Legrand, *op. cit.*, S. 30) wäre diese deiktische Geste nicht klar, weil der Vortragende in diesem Augenblick mit weiblicher Stimme zu sprechen habe, ist wohl kaum stichhaltig, wenn man sich das bekannte phallische Gestenrepertoire der Alten Komödie vor Augen hält (Mastromarco, *op. cit.*, S. 47). Die Schwierigkeit besteht eher für ein heutiges Auditorium.

83 Dies hat D. E. Gerber, »Herodas 5.1«, *Harvard Studies in Classical Philology* 82 (1978) S. 161–165 vorgeschlagen.

Widerspruch zur aggressiven Lüsternheit Bitinnas stünde[84]. Vers 9 schickt Bitinna die Sklavin Kydilla, Pyrrhies zu holen (κάλει μ' αὐτόν), der 10a schon zur Stelle ist. Zeit- und Raumstrukturen sind in der bekannten Weise vernachlässigt: weder erfahren wir, wo er sich aufgehalten hat, wie lange Kydilla gebraucht hat, ihn zu holen, ob sie selbst wieder zurückgekehrt ist (erst 41 wird sie wieder gebraucht) und ähnliches mehr. Er soll den untreuen Liebhaber mit dem Kübelstrick binden (10/11). Wo ist dieser Strick? Er ist wahrscheinlich *off-stage* zu suchen. Pyrrhies muß in den Hof hinaus (mit κάδος ist möglicherweise der Brunneneimer gemeint), denn erst 18 befiehlt Bitinna dem offenbar etwas langsamen Sklaven, den Jammernden zu entkleiden und zu binden, was sie sicher schon früher getan hätte, wäre der Strick zur Hand gewesen[85]. Nach der üblichen Schimpftirade für Sklaven betont sie, Pyrrhies »allein« (εἷς σὺ) solle ihn binden[86]: er erwartet offenbar Hilfe. Von wem? Kydilla wird erst wieder 41 erwähnt, zusammen mit einem anderen Sklaven, Drechon (42), von dem sonst nicht wieder die Rede ist. Die Unsicherheit der Personenkonfiguration (wieviele Sklaven sind nun wirklich anwesend?) wird von Mastromarco für die These von der Aufführung genützt: ein Zuhörer könne von der Anwesenheit Kydillas und Drechons in Vers 18 nichts wissen, der Zuschauer jedoch habe dies

84 Zur Charakterisierung Simon, *op. cit.*, S. 25 f. Sie ist ganz ähnlich konzipiert wie die Herrin im Giftmischermimus (*op. cit.*, S. 28 ff.). Mastromarco bringt zu dieser Frage einen bemerkenswerten Passus, der ein bezeichnendes Licht auf die ganze Argumentation wirft: »Nevertheless, even if one accepts Gerber's interpretation, the scenic action appears clear only by supposing that two actor were playing: I do not understand how a spectator, on seeing the only actor present on the stage point to his stomach, could deduce that in fact the actor meant not his own stomach, but the stomach of the fictitious interlocutor« (*op. cit.*, S. 48). Dies war mit der eingangs erwähnten »rationalistischen Naivität« gemeint: mangelndes Vorstellungsvermögen der Philologen, was Gestik und Pantomimik betrifft. Jeder Schauspielschüler kann mit einer einzigen Geste unmißverständlich beim Vorlesen (nicht Spielen) des Stückes diesen Sachverhalt darstellen. Sollte die obszöne Bedeutung dahinterstehen, was m. E. wahrscheinlicher ist, so ist die Sache noch einfacher, gibt es doch in allen mediterranen Ländern ein reiches Repertoire an phallischen Gesten mit einem breiten Bedeutungsspektrum (vgl. z. B. die materialreiche Studie von N. G. Politis, »Υβιστικά σχήματα«, *Laographia* 4, 1914, S. 601–688, und A. Lesky, »Abwehr und Verachtung in der Gebärdensprache«, *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse* 106, 1969, S. 149–157; weitere Angaben in W. Puchner, »Gesten, Gebärden, Körpersprache. Am Beispiel Griechenlands«, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 557–564).

85 Dies ist überzeugend dargetan von Mastromarco (gegen Groeneboom, *op. cit.*, S. 157).

86 Nach Groeneboom (*op. cit.*, S. 161) und Headlam-Knox (Herodas, *The Mimes and Fragment* with notes by W. Headlam, edited by A. D. Knox, Cambridge 1922, S. 238) verstößt das gegen die literarische Konvention, nach der ein Gefangener von zwei Personen gebunden wird.

handgreiflich vor Augen[87]. Es entspricht nicht der traditionellen Art der Vermittlung dramatischer Realität an die Zuschauer, Bühnenpersonen, und seien es auch stumme Rollen, kommentarlos gleichsam aus dem Nebel auftauchen und wieder verschwinden zu lassen. Die szenischen Nahtstellen des Konfigurationswechsels sind gewöhnlich Passagen von hohem informatorischen Wert (Ankündigung, Vorinformation, Spannungserweckung usw.)[88] und in der klassizistischen Dramaturgie sorgfältig elaboriert. Aber hier ist das Autoreninteresse ganz auf die Person von Bitinna zentriert. 31a ist der untreue Sklave nun endlich gebunden, 53 soll der ganze Zug mit Pyrrhies, Drechon und dem gefesselten Gastron zur Auspeitschung des nur notdürftig Bedeckten aufbrechen – wahrscheinlich ohne Kydilla, die dem gebundenen in 41 noch Nasenstüber versetzen soll (θλῆ, Κύδιλλα, τὸ ῥύγχος), denn schon 54 schickt die wankelmütige Herrin dem Zug eine Sklavin nach (κάλει δραμεῦσα, πρὶν μακρήν, δούλη), sie sollen zurückkommen. Aus den Worten Kydillas Πυρρίης, τάλας, κωφέ, καλεῖ σε (55a/56) erfahren wir, daß die anonyme Sklavin (in 41 noch namentlich genannt) Kydilla sein muß, die dem Zug nachläuft, um sie zurückzubeordern. Doch wie weit sind sie gekommen? 55a–62 stellt eine Rüge Kydillas an Pyrrhies dar, weil er seinen Mitsklaven wie einen Verbrecher am Strick zerre; die Drohung und die Parteinahme für den dickbäuchigen Parasiten kann Bitinna nicht gehört haben, denn 63 ff. spricht sie direkt Pyrrhies an, ohne auf die Solidaritätsaktion Kydillas einzugehen, für die sie im übrigen eine deutliche Schwäche hegt (73 ff.). Der Kommunikationskanal zur Herrin war also unterbrochen: bewegte sich die Gruppe schon *off-stage* oder noch *on-stage*? Ist Bitinna ihnen entgegengelaufen (63 f. deutet eventuell auf Rufverhältnisse)? Warum braucht die Gruppe für den »Rückweg« an die sieben Verse, während Kydilla dieselbe Strecke innerhalb eines Verses zurückgelegt hat (55a/b)? Eine ganze Reihe von plausiblen Erklärungsmöglichkeiten wäre anzuführen[89], doch geht es eigentlich nicht darum: das deskriptive Interesse des Dichters ist so sehr auf die tyrannische und jähzornige Hausherrin konzentriert, daß Raum und Handlung, sobald sie sich nur etwas von ihr entfernen, der elementarsten Angaben entbehren müssen. Wir sehen die Geschehnisse mit den Augen der Bitinna und erleben diese unmittelbar durch die dominante Stellung ihrer Reaktionen in dem ganzen Poem: der umliegende Raum, mit den

---

87 Mastromarco, *op. cit.*, S 94 f. Vers 44 ist Mastromarco noch eine anonyme Sklavin entgangen, die dem Nackten etwas umwerfen soll.

88 Zu Konfiguration und Konfigurationswechsel vor allem Pfister, *op. cit.*, S. 235 ff., mit weiterer Literatur.

89 Mastromarco hat die Stelle interessanterweise nicht in seine Argumentation aufgenommen, obwohl sie mit der gleichen »Logik« in diese These einzubauen wäre.

Personen, die er enthalten mag, ist unstabil, flüssig, gleitend, voll der Überraschungen und Möglichkeiten, ein nach außen projezierter psychischer Innenraum. Die für die Konstituierung des Bühnenraums so wesentlichen Abstandsverhältnisse, Kommunikationskanäle und Anwesenheitskonstellationen bleiben unterdefiniert und unklar. Trotz der dialogischen Form sind wir nahe am inneren Monolog in dritter Person. Vers 65 läßt sie noch eine gewissen Kosis, Tätowierer (στίκτης) von Beruf, holen, den Elenden zu kennzeichnen; ob diese Figur bis zum Ende des Stükkes wirklich auftritt, bleibt jedoch fraglich[90]. Wann und ob Pyrrhies abgeht, ihn zu holen, und ob er je wieder zurückkommt, davon weiß der Text nichts zu berichten.

MIMIAMBUS VI

Der *Mimiambus* VI mit den beiden Frauen im vertraulichen Gespräch über einen βαυβών und seinen Hersteller, Kerdon, ist strukturell mit I verwandt: die einrahmende Sklavenhandlung (bei Eintritt und Abgang des Besuchers) ist hier bereichert um eine Sklavenscheltszene zu Beginn (1–14). Hier ist auch ausführlich an den Stuhl gedacht: Vers 1 beginnt mit einem κάθησο, Μητρώ, doch der Stuhl ist nicht vorhanden; die faule und »steindumme« (λίθος τις) Sklavin hätte ihn unaufgefordert bereitstellen sollen, doch immer müsse man ihr alles auftragen usw.[91]. Der Stuhl dürfte weiter weg stehen, denn erst 9 f. macht sich die anonyme Sklavin an das Abstauben. In 14 gebraucht Metro jedoch für die Sklaven den Plural (τῆι[ς] ἀνωνύμοις ταύτηις), und 16 werden sie, immer »ganz Auge und Ohr«, weggeschickt (φθείρεσθε, νώβυστρα, ὦτ[α] μοῦνον καὶ γλάσσαι)[92]: entweder handelt es sich um *pluralis sociativus*[93], oder Metro ist mit einer nicht genannten Sklavin ge-

90 Mastromarco plädiert dafür, daß Kosis mit Nadeln und Tinte in 77–79 schon anwesend ist (*op. cit.*, S. 50). Zu der Stelle auch B. Veneroni, »Divagazione sul V mimiambo di Eroda«, *Revue des Études Grecques* 85 (1972) S. 328. Doch entspricht dies eigentlich nicht dem versöhnlichen Schluß der Szene, den Kydilla durch ihre Bitten (mit deutlichem Erfolg vor allem nach 80) herbeiführt.

91 Dies scheint der Sinn von 1–4 zu sein. Mastromarco hat sich über das κάθησο gewundert, die Aufforderung zum Sitzen für den Gast, für den noch kein Stuhl bereitgestellt ist (dieser wird Vers 9 f. erst abgestaubt; »Nota al mimo sesto di Erona«, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Bari* 19/20, 1976/77, S. 99–103). Doch scheint mir gerade dies eindringlich die Nachlässigkeit der Sklavin darzustellen (der Stuhl sollte ja ohne besondere Aufforderung hergebracht werden, wenn ein Besuch kommt), die dermaßen den aktuellen Anlaß für die stereotype Sklavenschelte bietet.

92 Die Unsicherheit um die Sprecherzuweisung von 15b–17a betrifft diese Problematik nicht.

93 Dies hat A. Leone vorgeschlagen (»Eroda VI«, *Paideia* 1, 1951, S. 301 ff. und »Altre note a Eroda«, *ibid.* 10, 1955, S. 312 f.) und die Stellen VI 32 und 92, I, 19 und V, 73 angegeben. Mastromarco (*op. cit.*, S. 52) fügt noch VII 75 hinzu, favorisiert diese Lösung aber nicht.

kommen[94], oder es geht um »the woman-poulterer«, die in 99 genannt wird[95], doch ist ein solcher Auftritt aufgrund des Textzustandes nicht so sicher[96]. Die Sklavin erscheint »zufällig« beim Abgang der Metro (98a), die Aufforderung, die Tür zu schließen (98b) und die Hennen zu zählen (99/100), ergeht offenbar an die anonyme Haussklavin; welche Tür (wahrscheinlich die Eingangstür hinter dem weggehenden Besuch)[97] und ob sie von außen oder innen geschlossen wird, ist nicht zu eruieren. Dies liegt bereits außerhalb des Autoreninteresses, aber nicht außerhalb der »Bühnenpflichten« eines Dramatikers.

MIMIAMBUS VII

Die Verkaufsszene im Schusterladen von Kerdon gilt allgemein als Fortsetzung des *Mimiambus* VI: der Lederschuster ist der in VI erwähnte *Baubon*-Macher, Kerdon; Metro, die hier (mindestens) zwei Frauen (τὰς γ[υνάς])[98] einführt (1)[99], ist die Gesprächspartnerin von VI. Auch die Sklavenscheltszene und sogar das Abstauben der Sitzgelegenheit (13) ist hier reproduziert. Die Sklaven des Schusters sind zwei: der schläfrige Drimylos (5) und der etwas flinkere Pistos (6)[100]. Für das Heraustragen der Sitzbank (σανίδα, aus dem Nebenraum? – es dauert immerhin

94 Eine vielverbreitete Ansicht. Vgl. die Literatur bei Mastromarco, *op. cit.*, S. 52 Anm 21. Die Akzeptanz dieser Lösung scheint von der Bedeutung von λαιμᾶι τ[ις] in 97 (beim Weggang des Besuchs) abzuhängen, ob ein obszöner Sinn (Hunger nach dem βαυβών) zu unterlegen sei oder der bloße Wortsinn gelte; im ersten Fall ist die Begleitung durch eine Sklavin wohl ausgeschlossen (sie taucht auch nirgendwo im Text auf).

95 Nach Mastromarco, *op. cit.*, S 52 ff.

96 *Ibid.*, S. 54.

97 Mastromarco denkt hier anderes: »A scenic device, in any case, could explain what appears obscure to a reader: for example, we can imagine that, at the moment of the leave-taking (l. 97), the two women stood up and Koritto, the mistress, opened the door of the room where also Metro's slave had been ordered to go. Moreover the spontaneous appearance on the stage of the poulterer (l. 99) is connected with a scenic device, such as the very opening of the door of the room where the slaves were« (*op. cit.*, S. 54). Dies aber ist reine Spekulation.

98 Nach Diehl, *op. cit.*; nach Crusius (*op. cit.*) ist νέας zu ergänzen. Für die Argumentation ist lediglich der Plural wichtig.

99 Zwei Frauen probieren auch Schuhe an (113 und 117), doch bleibt es fraglich, ob sich 122 f. auf eine zufällige Passantin beziehen oder auf eine von Metros Begleiterinnen. Fraglich ist auch, ob eine oder zwei Frauen an dem Schachern um den Preis der Schuhe teilnehmen. Vgl. Mastromarco, *op. cit.*, S. 54 ff. und Simon, *op. cit.*, S. 102 ff.

100 Auch der »Nasenstüber« aus V 41 taucht 5/6 wieder auf.

acht Verse, bis das wahrscheinlich von beiden Sklaven getragene Sitzmöbel eintrifft, verzögert durch das schläfrige Gebaren von Drimylos) und das Heraussuchen der Schuhe durch Pistos (14 ff., 19, 54 und *pass.*) gibt es keine näheren Angaben. Hier sei bloß die Bemerkung eingeschoben, daß diese sehr konventionellen Bühnenhandlungen, wenn sie bloß vorgelesen werden, die Phantasie des Zuhörers anregen (der das Gehörte selbst optisch ergänzen muß), während sie als gespielte Aktion eher Langeweile erregen würden. Das Stoßgebet Kerdons an Hermes 74–76 darf als echtes *aside* gelten (siehe τί τονθορύζεις 77), darf es doch von den Frauen nicht gehört werden. Dies wäre auch bei einer Lesung durch Stimmsenkung ohne weiteres kenntlich zu machen. Die Sprecherzuordnungen der Antworten auf Kerdons Preisreden sind durchaus offen (64–66, 77/78, 83–90, 93–99a): Kerdon adressiert im ganzen generell γύναι (70, 79). Er spart nicht an zum Teil schlüpfrigen Komplimenten (z. B. 111/112), wenn auch eine direkte Anspielung auf den *Baubon*-Handel nicht vorzuliegen scheint[101]. 114 und 117 erfolgt das Anprobieren, 122 f. die Anrede an eine Frau offenbar außerhalb des Geschäfts. 128/129 dürften wieder ein abschließendes *aside* bilden. – Es kann eigentlich kein Zweifel darüber bestehen, daß der Verkaufsmonolog und die Charakterzeichnung von Kerdon die Struktur des ganzen Gedichts bestimmen[102]. Diese personenbezogene Dominanzperspektive ist charakteristisch für die meisten *Mimiamben* und nähert sie deutlich der Erzählgattung (»innerer Monolog«) an.

MIMIAMBUS VIII

Diese ist in *Mimiambus* VIII durch den Traumbericht und die Ich-Erzählung endgültig erreicht. Auch die Raumvorstellung ist endgültig in eine »rollende«, gleitende, rein subjektbezogene übergegangen. Auf dieses Fragment (als »Programmgedicht« und Literaturmanifest des Herodas interpretiert) ist Mastromarcos These auch nicht mehr anwendbar[103].

---

101 62/63. Nach G. Lawall, »Herodas 6 and 7 reconsidered«, *Classical Philology* 71 (1976) S. 165–169.

102 Mastromarco, *op. cit.*, S. 58 hebt auch die Charakterisierung der Frauen hervor.

103 Er hat dieses Fragment auch aus seiner Argumentation bewußt ausgeklammert. Zu VIII in Auswahl: R. Herzog, »Der Traum des Herondas«, *Philologus* 79 (1924) S. 387–433, A. D. Knox »The dream of Herondas«, *Classical Review* 39 (1925) S. 13–15.

ZUSAMMENFASSUNG, ERGEBNISSE

Im Rückblick erweist sich nun deutlich, daß die gesamte Einzeldiskussion des italienischen Philologen von der Annahme ausgeht, die Unterdefinierung von *stagecraft* und *stage business* könne nur von einer theatralischen Inszenierung aufgefangen werden, die die fehlenden Details zu klären hätte und das Informationsdefizit der rezipierenden Instanz durch nonverbale Ausducksmöglichkeiten (Gestik, Mimik, Bühnenbild)[104] abbauen müsse. Eine soche Prämisse trifft auf das antike Theater eigentlich nicht zu, wo das Dichterwort und die Bühnenkonventionen die gesamte Informationslast der ὄψις im Aufbau der Bühnenwirklichkeit zu tragen haben[105]. Es gehört zu den Gattungscharakteristika des Dramatischen, die gesamten Angaben, die das innerdramatische Kommunikationssystem (und seine szenische Verwirklichung) betreffen, im Haupttext selbst als implizierte Bühnenanweisungen zu bringen[106], wenn keine expliziten Bühnenanweisungen als Askriptionen verwendet werden[107]. Sollten die *Mimiamben* als *sketch*-artige Dramolette mit intendierter szenischer Umsetzung verfaßt worden sein, so müßten die Texte dieser dialogischen Verhaltensstudien die nötigen Bestimmungen zur Bühnenhandlung, das Auf und Ab der Personen, ihre Position im Raum und ihre Abstandsverhältnisse und die Raumstruktur als solche eingebettet im Sprechtext selbst bringen. Das bedeutet

104 Mastromarco läßt seiner Detailanalyse noch ein Kapitel »Scenic apparatus of the Mimiambi« folgen (*op. cit.*, S. 58–62), wo die benötigten Requisiten der einzelnen *Mimiamben* aufgelistet sind, aber auch Detailfragen wie z. B. das Vorhandensein (oder nicht) des Bettes von Metriche in I (nach 22) im gleichen Raum diskutiert sind. Hier wird auch Wiemkens Urteil zurückgewiesen, daß »alles Darzustellende geschickt in epische Formen aufgelöst [sei]; Szenerie und Handlung sind fortlaufend in den Dialog hereingezogen« (*op. cit.* S. 22). Diese Formulierung, aus dem Zusammenhang gerissen, mag tatsächlich mißverständlich sein, denn »epische Formen« liegen nicht ausschließlich vor (und daß der Dialog Szenerie und Handung definiert, ist bei allen Dramenformen, die ohne Bühnenanweisungen auskommen, gegeben). Wiemken will jedoch die Tatsache unterstreichen, daß bei Theokrit und Herodas keine eigentlich dramatischen Inhalte mehr vorliegen. Dazu noch im Folgenden.

105 Das absolute Primat des Dichterworts über alle optischen Signale ist prägnant herausgearbeitet bei J. Honzl, »Die Hierarchie der Theatermittel«, A. van Kesteren/H. Schmid (eds.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg 1975, S. 133–142.

106 Dazu für das antike Theater z. B. R. Scheer, *Regiebemerkungen in den Tragödien des Aischylos und Sophokles*, Diss. Wien 1937.

107 Eine umfassende Geschichte der Bühnenanweisung steht noch aus. Vgl. übersichtsartig J. Steiner, *Die Bühnenanweisung*, Göttingen 1969 und Pfister, *op. cit.*, S. 36 ff. (mit weiterer Literatur). Zum Terminus »Askriptionen« vgl. Anm. 18.

nicht, daß es hier nicht auch zu Interpretationsvarianten kommen kann[108], doch muß ein solcher Informationsapparat[109] als bewußte dramaturgische Intention und einigermaßen konsequent faßbare Tendenz vorhanden sein. Diesen Status erreichen jedoch die implizierten Bühnenangaben in den *Mimiamben* nicht[110]; zu groß ist die Nachlässigkeit, mit der der Dichter die theatralische Seite dieser Texte behandelt, zu deutlich sein Desinteresse für alles, was über Charakterporträt und Milieustudie unmittelbar hinausgeht. Personen und Gegenstände, die nicht direkt im Fokus des Scheinwerferlichts der dialogisierten, aber im Grund personenperspektivischen Sprechtexte stehen, verschwinden sofort im Dunkel, aus dem sie in ihrer literarischen Praeexistenz ohne jegliche Vorbereitung jederzeit abgerufen werden können, sobald die Handlung ihrer bedarf. Dies entspricht viel eher der fiktiven Wirklichkeitsstrukturierung in der Erzählung als im Drama. Doch auch um dialogisierte und versifizierte Kurzgeschichten geht es nicht, weil das Interessenszentrum ganz auf der Studie liegt, auf veristischer Nachzeichnung von Charakter und Milieu[111]. Die urbanfolkloristischen Genre-Szenen aus dem ironisch gezeichneten Kleinbürgermilieu sind vielfach statisch, oft gerahmt (Besuchersituation, Sklavenschelt-Topos usw.), bildhaft, ohne eigentliche dramatische Entwicklung. Die Sprechpersonen charakterisieren sich selbst durch Sprache, Thematik, Habitus und Aktion; keine reflektierende Erzähltopik wird dazwischengeschaltet. Es geht um dialogische Mi-

108 Vgl. die einschlägigen Untersuchungen für die griechische Tragödie und Komödie, in Auswahl: O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London/Canberra 1982, M. R. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London/Syndey 1985, K. McLeish, *The Theatre of Aristophanes*, London 1980.

109 Mastromarco gebraucht hier den Ausdruck »warning system«, dessen Fehlen eben dem Leser nicht gestatte, der Bühnenaktion mühelos zu folgen (*op. cit.*, S. 23 und 61 Anm. 62).

110 Wiemken hat diesen Sachverhalt dahingehend formuliert, daß der Inhalt nicht mehr »ungelöste Darstellungsaufgabe« sei. »Die szenische Aufführung selbst wird überflüssig, weil sie nicht mehr zu geben vermag, als schon im Buch steht« (*op. cit.*, S. 22). Aus diesem Grund sei der Vortrag durch einen Rezitator, der den Dialog mit Stimmänderung wiedergäbe, für die *Mimiamben* »kaum mehr abzustreiten«.

111 Dieser scheinbare Verismus hat manche Forscher dazu verlockt, die *Mimiamben* als kulturhistorische Quelle allzu ernst zu nehmen. Vgl. z. B. A. P. Smotrić, »Die Darstellung der Menschen der hellenistischen Gesellschaft in den Mimiamben des Herodas«, *BOC* 11 (1966) S. 323–335 (Zusammenfassung der russischen Dissertation Kiew 1966). Doch ist hier eine kräftige Dosis ironischer Übertreibung und sprachlicher Verfremdung in Rechnung zu stellen, da Hausfrauen und Schuster ein »mit lexikalischen Spezialitäten gespicktes Idiom« sprechen (Simon, *op. cit.*, S. 125), das der umgangssprachlichen *koine* der Zeit keineswegs entspricht. W. G. Arnott hat nicht zu Unrecht von einer »verismo trap« (»Herodas and the kitchen sink«, *Greece and Rome* 18, 1971, S. 121–132, bes. S. 125 Anm.1) gesprochen.

lieustudien, karikierende Genrebilder aus den Unterschichten, durch zum Teil gewählten Sprachduktus ironisch verfremdet[112]. Zielpublikum eines solchen Literaturprodukts kann eigentlich nur ein beschränkter Rezipientenkreis von Gebildeten (Sprachironie) aus höheren Schichten (soziale Distanz, »Folklorismus«) mit einem ausgeprägten Sensorium für »sardonischen Realismus«[113] (Brutalität, Profitgier und Sexualität als »ästhetisierte« Stimulanten einer überfeinerten Dekadenz) in einer epigonalen Spätzeit sein.

Im Sinne einer gattungstheoretischen Zuordnung sind diese »Kurzstücke« weder dem Drama noch der Erzählung ganz zuzurechnen, am ehesten einer Mischform der Charakter- und Milieustudie, die nicht mit narrativen, sondern mit scheindramatischen Mitteln (Monolog, Dialog, *aside* usw.) arbeitet. Es ist charakteristisch, daß das durchschnittliche Dialogtempo (Anzahl der Verse durch die Anzahl der Sprachpartien) der sieben *Mimiamben* durchaus einen Normalwert zwischen neun und zehn Versen pro Sprechpart ergibt. Trotzdem ist die Monologhaftigkeit (außer bei IV und VI) doch hervorstechend. Der Rezeptionsgenuß dieser literarischen Kurzformen ist nach Maßgabe des vorherrschenden Anspielungscharakters in der sehr verhaltenen Informationsvermittlung vielleicht am ehesten im schmunzelnden Anhören eines ambitionierten Lesevortrags mit markierter Gestikulation und Stimmwechsel zu suchen, gar nicht so sehr in der pantomimisch ausgespielten Einzelrezitation (wo die unterdefinierten Aspekte des Sprechtextes bereits weiter konkretisiert werden müßten), obwohl eine solche natürlich auch mit ästhetischem Gewinn zu verwirklichen ist (ebenso wie letztlich auch die rezente Theateraufführung). Damit ist aber auch das Dilemma zwischen »Buchpoesie« und rezitativem Vortrag bis zu einem gewissen Grad als Scheindilemma erkannt[114]. Die Wirklichkeitsstruktur der *Mimiamben* ist vorwiegend stimmbezogen und ist darin etwa dem

112 Zur Sprache des Herodas vor allem D. Bo, *La lingua di Eroda*, Torino 1962, und V. Schmidt, *Sprachliche Untersuchungen zu Herondas*, Berlin 1968.

113 Der Ausdruck wird von Simon, *op. cit.*, S. 123 ff., verwendet.

114 Dem Beharren auf diesen Gegensätzen scheint vielfach ein gewisses mangelndes Vorstellungsvermögen zugrundezuliegen, was ein Lesevortrag, bei Verwendung von Gesten und Stimmwechsel, an Handlungsdefinition zu leisten vermag. Folgende Stelle von A. H. M. Kassel ist charakteristisch: »I do not see how a supposed sole reciter could have given an acceptable performance with one person seated, another being busy in the shop, and still others walking around. Still more problematic is the punishment of Lampriskos, if a sole reciter is assumed« (*Mnemosyne* 35, 1982, S. 178). Hier wird erstens vernachlässigt, daß der Definitionsanspruch bezüglich des *stage business* beim Lesevortrag weit geringer ist als auf der Bühne (hier ist die Zuhörerphantasie gefordert), und zweitens, daß ein einzelner Vortragender sehr wohl in der Lage ist, auch komplexe Gesprächssituationen mit implizierter Bühnenhandlung verständlich zu machen, wenn die nötigen Informationen im Text angelegt sind. Wie sollten sonst Dramenlesungen durch Einzelschauspieler ein Publikum finden?

Hörspiel vergleichbar. Der durch die Mehrzahl der Sprechpersonen erforderliche Stimmwechsel erfordert keinen speziellen Stimmkünstler; jeder ambitionierte Volksmärchenerzähler kann solche Dialogpassagen ohne sonderliche Mühe verständlich wiedergeben. Ähnlich wie im Hörspiel ist das Rezeptionsinteresse ganz auf die zentrale(n) Handlungsperson(en) konzentriert; die fiktive Wirklichkeit wird ausschließlich durch das in Sprache gekleidete Wahrnehmungsbewußtsein dieser Handlungsperson(en) rezipiert. Der Zuhörer befindet sich entweder direkt »im Kopf« der Hörspielfigur (wie im »inneren Monolog« der Erzählung) oder doch immerzu in intimer Nähe zu den Interaktionspartnern. Die Anforderungen an Raum- und Zeitdefinition sind minimiert, weil die Stimmträger durch die ausschließlich akustische Präsentationsform von ihrer Umwelt abgelöst erscheinen; ihre Kommunikation wird fast absolut gesetzt in einem »abstrakten«, notwendigerweise unterdefinierten Raum[115]. Die personenzentrierte Darstellungsweise begünstigt die differenzierte psychologische Charakterzeichnung, da in dem ausschließlich verwendeten Stimm-Medium (beim Vortrag kommen noch die Gesten dazu) die feinsten Nuancierungen von innerer und äußerer Aktion und Reaktion der Gesprächspartner wahrgenommen werden können. Das Fehlen der optischen Dimension zwingt zur Konzentration auf die Hauptperson(en). Raum existiert nur in direktem Bezug auf die Hauptperson(en), als subjektiver psychischer Raum. Und dies scheint den ästhetischen Intentionen des Herodas nähergelegen zu haben als die optische Umsetzung dieser durchkalkulierten, feinziselierten Kleinkunstwerke, was nach Maßgabe des hellenistischen Mimus-Theaters nur eine Vergröberung darstellen konnte, eine Verflachung, eine Genußeinbuße für das intendierte Kenner-Publikum[116]. Für eine konkrete optische Verwirklichung sind die Texte auch kaum geeignet, liegt doch ihr Reiz und ihre Spannung gerade darin, daß die (keineswegs systematisch gemeinte) »Ergänzungsarbeit« der Zuhörerphantasie überlassen wird, und zwar mit relativ geringer Stimulation durch karg dosierte Informationen, um nicht vom Hauptzweck abzulenken.

---

115 Zur Rezeptionsästhetik des Hörspiel in Auswahl: E. K. Fischer, *Das Hörspiel*, Stuttgart 1964, F. Knilli, *Das Hörspiel*, Stuttgart 1961, H. Pfeiffer, *Rundfunkdrama und Hörspiel*, vol. 2, Berlin 1942.

116 Mastromarco plädiert für ein »Elite-Theater«, wofür jedoch keinerlei Evidenz zu erbringen ist. Aufgrund der Sprachführung ist jede weitere Popularität ausgeschlossen. Als »Bühnensprache« scheint sie auch für ein gelehrtes Publikum nicht geeignet. Das »Schauspiel« wäre auch, gemessen an dem, was in hellenistischer Zeit an Spektakeln zu sehen war, sehr dürftig. Es bleiben noch die traditionellen Argumente, wie sie Cunningham zusammengefaßt hat: »… is one prepared to accept that up to three speaking actors, several more mutes, and appropriated scenery were brought together for pieces of about 100 lines each, lasting little more than five minutes?« (*Journal of Hellenic Studies* 101, 1981, S. 162).

In der subjektiven, personenperspektivischen, instabilen und unterdefinierten Raumkonzeption der *Mimiamben* scheint doch ein Kriterium vorzuliegen, das – nach Maßgabe der intendierten Rezeptionsverhältnisse und ihrer ästhetischen Qualitäten sowie der konventionellen Informationsanforderungen des Bühnendramas als Inszenierungspartitur – dem gestenbegleitenden und stimm-modulierenden Lesevortrag eindeutig den Vorzug gibt vor der mehrpersonigen Mimusaufführung mit realistischem Bühnenapparat[117]. In diese Richtung führt Mastromarcos Analyse selbst, wenn man seine Detailergebnisse unter theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet.

117 Dies in Kontrast zu Cunningham (*op. cit.*, S. 162): »the internal evidence is ambiguous, and to decide between recitation by one performer and acting by several we are left with only general probabilities«.

KAPITEL 2

»Christus patiens« und antike Tragödie

VOM VERLUST DES SZENISCHEN VERSTÄNDNISSES IM BYZANTINISCHEN MITTELALTER

In der ausführlichen kritischen Edition des *cento*-Textes von A. Tuilier[1], die durchaus auch auf gewisse Vorbehalte gestoßen ist[2], hat der Herausgeber den »Christus patiens« (»Χριστός πάσχων«) als »la tragédie chrétienne par excellence«[3] apostrophiert und an der Autorschaft des Kirchenvaters Gregor von Nazianz festgehalten, während ein großer Teil der Forschung bereits für eine Datierung ins 12. Jahrhundert eintritt[4]. Vorliegende Studie schneidet die Frage an, wie weit neben der

1 A. Tuilier, *La Passion du Christ. Tragédie. Introduction, Texte Critique, Traduction, Notes et Index*, Paris 1969.

2 Vgl. vor allem H. Hunger, *Gnomon* 43 (1971) S. 123–130 und J. Grosdidier de Matons, »A propos d'une édition récente du *Christos paschon*«, *Travaux et Mémoires* 5 (1973) S. 363–372.

3 *Op. cit.*, S. 19.

4 Die umfangreiche Forschungsgeschichte und die hypothetischen Autorenzuordnungen sind systematisch behandelt bei F. Trisoglio, »Il *Christus patiens*: rassegna delle attribuzioni«, *Rivista di studi classici* 27 (1974) S. 351–423. Die Frage entwickelt sich auch weiterhin kontrovers: Für Tuiliers frühe Datierung sind Mantziou, Trisoglio und Garzya eingetreten (vgl. M. G. Mantziou, »Συμβολή στη μελέτη της χριστιανικής τραγωδίας *Χριστός πάσχων*«, *Δωδώνη* 3, 1974, S. 353–370, Trisoglio, *op. cit.*, vgl. auch ders., *La Passione di Cristo*, Roma 1979, und ders., »La tecnica centonica nel *Christus patiens*«, *Studi… R. Cantarella*, Salerno 1981, S. 383 ff., A. Garzya, »Per la cronologia del *Christus Patiens*«, *Sileno* 10, 1984, S. 237–240), für das 12. Jh. haben sich seither Aldama, Hunger, Dostálová und Hörandner ausgesprochen: J. A. de Aldama, »La tragedia *Christus Patiens* y la doctrina mariana en la Capadocia del siglo IV«, *Epektasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, Paris 1972, S. 417–423 (Differenz zwischen dem Marienbild der Kirchenväter und der Theotokos im »Christus patiens«), H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, München 1978, Bd. 2, S. 104 (Th. Prodromos und sein Kreis), R. Dostálová, »Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie *Christos paschon*«, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 32/3 (1982) S. 73–82 (im Gelehrtenkreis um den Erzbischof Eustathios von Thessaloniki), W. Hörandner, »Lexikalische Beobachtungen zum *Christos paschon*«, E. Trapp (et al.), *Studien zur byzantinischen Lexikographie*, Wien 1988, S. 183 ff. (aus dem höheren Schulbetrieb im Konstantinopel der Komnenenzeit; vgl. dazu die Antwort von A. Garzya, »Ancora per la Cronologia del *Christus patiens*«, *Byzantinische Zeitschrift* 82, 1989, S. 110–113 – nur die Paläographie wird die letzte Antwort auf die Kontroverse geben können). Für die Frühdatierung plädierten in der Folge L. MacCoull, »Egyptian elements

Stellenzitierung die Mimesis von Tragödienkonventionen gelungen ist, daß heißt was der Autor unter »Tragödie« (»κατ' Εὐριπίδην« Prol. 3) bzw. »Drama« (Prol. 28) überhaupt verstanden hat[5], was für die Datierungsfrage nicht ohne Belang ist, da im Mittelalter bekanntlich der Theater- und Bühnenbegriff in Ost und West verloren gegangen ist (vgl. etwa die »Komödien« nach Terenz der Hrotswitha von Gandersheim)[6]. In Ergänzung zu Averincev[7], der sich auch dramaturgietechnische Fragen stellt[8], wird hier die Untersuchung von Bühnenraum, Bühnenzeit und Bühnenaktion im Zentrums stehen bzw. die Anwendungsformen von dramaturgischen Konventionen des Altertums wie Botenbericht, Rhesis, Teichoskopie und Chorlied[9]. Darüber hinaus sollen noch andere Themenbereiche tangiert werden, die auch

in the *Christus patiens*«, *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 27 (1985) S. 45–51 (ägyptisches Milieu des 5.–6 Jh.s) und G. Swart, »The *Christus patiens* and Romanos the Melodist«, *Acta Classica* 33 (1990) S. 53–64 (Romanos kannte den *Christus patiens* als Werk des Gregor von Nazianz). Zur weiteren Bibliographie zur Autorenfrage vgl. auch J. Wittreich, »Still Nearly Anonymous: *Christos Paschon*«, *Milton Quarterly* 36/3 (2002) S. 193–198.

5 Die Fragestellung führt automatisch in die Nähe der »Katomyomachia«, die als Tragödienparodie konzipiert ist. Vgl. H. Hunger, *Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg. Theodoros Prodromos, Katomyomachia. Einleitung, Text und Übersetzung*, Graz 1968. Zur Frage der Nachahmung und des *Cento*-Verständnisse auch ders., »On the Imitation (Mimesis) of Antiquity in Byzantine Literature«, *Dumbarton Oaks Papers* 23/24 (1969/70) S. 15–38, bes. S. 34 ff. Zur Frage des Gebrauchs der Theaterterminologie in byzantinischer Zeit vgl. W. Puchner, »Zum Nachleben der antiken Theaterterminologie in der griechischen Tradition«, *Wiener Studien* 119 (2006) S. 77–113 und erweitert »Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechischen Schrifttradition«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 169–200.

6 Zur Frage nach dem »Theater« in Byzanz W. Puchner, »Zum ›Theater‹ in Byzanz. Eine Zwischenbilanz«, G. Prinzing/D. Simon (eds.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, S. 254–270, ders., »Acting in Byzantine theatre: evidence and problems«, P. Easterling/E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, S. 304–324, sowie ders., »Questioning ›Byzantine theatre‹«, ders. (with the advice of N. Conomis), *The Crusader Kingdom of Cyprus – a Theatre Province of Medieval Europe?*, Athens 2006, S. 20–56.

7 S. Averincev, »Vizantijskije eksperimenty s žanrovoj formoj klassičeskoj tragedii«, *Problem poetiki i literatury*, Saransk 1973, S. 254–270.

8 Vgl. auch Dostálová, *op. cit.*, S. 73 und 79 f. Averincev hebt vor allem den Mangel an dramatischer Entwicklung hervor (Häufung narrativer Botenberichte) sowie die Umkehrung des Begriffes der Peripetie, der von Trauer in Freude umschlägt, »vom Kommos in den Freudengesang über die Auferstehung« (Dostálová, *op. cit.* S. 80). Der Dramengattung nach stünde der »Christus patiens« eigentlich der *tragicommedia* der Gegenreformation (bzw. dem barocken Märtyrerdrama) näher als der klassischen Tragödie. Zu diesen Aspekten auch Trisoglio 1979, *op. cit.*, S. 2.

9 Die Anregung zur Abfassung dieser Studie in ihrer ersten Form kommt von W. Hörandner, der in einer Besprechung von Puchner, »Zum ›Theater‹ in Byzanz«, *op. cit.*, zu bedenken gibt: »Zum Chri-

für die Datierungsfrage eine gewisse Rolle spielen: die ikonographische Strukturierung der Passionsszenen, die Widersprüchlichkeit von Christuserscheinungen und Grabbesuchen der Frauen (die die Kernsszenen der lateinischen Osterfeiern bilden) sowie die ausführlichen Judasverfluchungen, die dem Threnos eine ganz eigenartige Note verleihen[10].

DRAMENTHEORETISCHES

Die klassischen Tragödien wie auch der »Christus patiens« verwenden grundsätzlich keine Bühnenanweisungen (die zum »Nebentext« oder zu den »Askriptionen« zählen)[11], was bedeutet, daß der gesprochene Haupttext (Dialog, Monolog, Chorlied) alle Informationen zu Bühnenaktion, Raum und Zeit enthalten muß, um den ästhetischen Konventionen der literarischen Gattung »Drama« zu genügen[12]. Diese Beobachtung, daß alles was auf der Bühne geschieht oder zu sehen ist, im dramatischen Dichterwort festgehalten werden muß, ist für die klassische Tragödie mehrfach getroffen worden[13]. Die definitorische Kapazität des Dialogtextes muß demnach ausreichen, die Raumverhältnisse zu klären (Bühnenort, Ortswechsel, Po-

---

stos Paschon hätte man sich allerdings eine klarere, argumentativ stärker untermauerte Stellungnahme aus der Sicht des Theaterwissenschaftlers gewünscht. Der Satz ›Für die Frage einer eventuellen ›Aufführung‹ ist es freilich entscheidend, ob der griechische κένտρων ins 4./5. oder 11./12. Jahrhundert datiert wird‹ (S.15) hätte man gern näher erläutert bekommen … Die Formulierung, daß die Gattung der er angehört, mit Theater nichts zu tun hat‹ (ed.), ist irreführend: Das Problem wird weniger gelöst als umgangen, wenn man lediglich von einem Cento-Dialog spricht und davon absieht, daß in der Anlage des Stückes sehr wohl antikes Theater nachgeahmt wird« (W. Hörandner, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 41, 1991, S. 314). Nachfolgende Ausführungen sollen zur Klärung dieser Fragen beitragen.

10 K. Pollmann, »Jesus Christus und Dionysos. Überlegungen zu dem Euripides-Cento *Christus patiens*«, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 47 (1997) S. 87–106. Die Lokalisierung von Stellen aus Euripides- und Aischylos-Tragödien (z. T. auch nicht erhaltenen) geht unvermindert weiter (vgl. z. B. I. Privitera, »L'Agamemnone di Eschile in Christus Patiens 48«, *Studi classici e orientali* 48 (2002 [2007]) S. 415 f.

11 Zu dieser Terminologie vgl. das vorige Kapitel.

12 Zu der umfangreichen Bibliographie zu Form, Geschichte und Funktionen der Bühnenanweisungen vgl. W. Puchner, »Zum Quellenwert der Bühnenanweisungen im griechischen Drama bis zur Aufklärung«, *Zeitschrift für Balkanologie* 26/2 (1990) S. 184–216, bes. Anm. 1–13, und ders., *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 271 ff.

13 Besonders eindringlich vom tschechischen Semiotiker J. Honzl, »Die Hierarchie der Theatermittel«, A. van Kesteren/H. Schmid (eds.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg/Ts. 1975, S. 133–142.

sition der Bühnenperson im Raum, Kommunikationsverhältinisse), laufend über die Zeitentwicklung zu informieren (Geschwindigkeit des Zeitflusses, Zeitsprünge, Epochenfestlegung) und die wesentlichsten Bühnenaktionen, die zum Verständnis der Handlung notwendig sind (Auftritte, Abgänge, Bühnengänge und Abstandsverhältnisse, die eventuell die Kommunikationssituation beeinträchtigen, *dromena*, eventuell auch Gesten und Mimik), festzulegen[14]. Für das Verständnis der *Cento*-Technik und der *Cento*-Ästhetik ist dies nicht wesentlich, doch für die Zuordnung zur Gattung »Drama« (»ἀληθὲς δρᾶμα κ᾽ οὐ πεπλασμένον«, Kolophon S. 30 Tuilier) ausschlaggebend[15].

STRUKTUR UND THEMATIK

Margret Alexiou hat das dialogische *Cento*-Gedicht der Tradition der Marienklage zugeordnet[16], welche ihre Aufnahme in die Liturgie in Konstantinopel ab dem 9. Jahrhundert erfahren haben dürfte[17]. Die Strukturen eines dialogisierten *planctus Mariae* legt eine quantitative Analyse sofort frei: von den 2531 Versen des *Cento* (ohne Prolog, Epilog und Kolophon) spricht die Theotokos 1210 Verse (47,8 % des Stückumfanges), der Chor 252 (9,96 %), Johannes der Theologe 281 (11,1 %), Maria Magdalena 130 (5,14 %) usw.[18]. Auf Maria kommen von den insgesamt 251 Repliken des Stückes 79 (darunter die umfangreichsten Rhesis-Formen mit 13, 118, 91, 90, 84 und 54 Versen), der Chor hat 40 Sprecheinsätze (die längste Rhesis allerdings nur 46 Verse), der Theologe 15 (mit relativ umfangreichen Sprechparts 63, 54, 51 und 51 Versen) und Joseph von Arimathia 17 (der längste Sprechpart allerdings nur 22 Verse)[19]. In Anbetracht der Tatsache, daß Maria und der Chor »konkomi-

---

14 Vgl. das vorige Kapitel.

15 Das »wahrhaft« bezieht sich freilich auf den heilsgeschichtlichen Inhalt, im Gegensatz zum »mythologischen« des Vorbildes.

16 M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974, S. 64 f., dies., »The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk Song«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 1 (1975) S. 111–146.

17 D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965, S. 52 ff.

18 Die weiteren Werte sind folgende: Bote A 119 (4,7 %) Bote B 45 (1,77 %), Bote C 36, Bote D 18, der Engel am Grab 16, der Jüngling am Grab 6, Bote E 100 (3,98 %), Christus 69 (2,73 %), Joseph 138 (5,45 %); die Hohenpriester 38, die Soldaten 26 und Pilatus 44 (was zusammen mit 108 Versen 4,27 % des Stückumfanges ausmacht).

19 Umfangreiche Repliken besitzen noch die Boten A (84) und E (76) und Maria Magdalena (43, als Botenbericht strukturiert). In der durchschnittlichen Rhesislänge nach Rollen führt der Bote A mit 29,75 Versen gefolgt vom Boten B mit 22,5. Dann kommt der Theologos mit 18,73, der Bote E mit

tante« Bühnenpersonen sind, das heißt fast immer zusammen auftreten[20], tritt die Struktur der Marienklage noch gravierender hervor: Maria und der Chor kommen zusammen auf 1462 Verse, 57,7% des Spechtextes, und wenn man noch die fünf Botenberichte dazuzählt, die strukturell dem *planctus* zugeordnet sind, indem sie den Threnos-Schmerz durch die Erzählung der Passionsereignisse immer wieder neu aufwühlen[21] (mehr als das erste Viertel des Werkes ist auf diese Konstellation aufgebaut)[22], so kommt man auf 1780 Verse, das sind 70,33 % des gesamten Sprechtextes. Unter thematischen Gesichtspunkten gesehen, geht es um eine dialogisierte Marienklage, kombiniert mit Botenberichten, die die Passionsereignisse vom Letzten Abendmahl bis zur Kreuzigung wiedergeben; auf diesen *planctus Mariae*[23] folgen mehrere Szenen, in denen die Theotokos (und mit ihr die Threnos-Struktur) eine Hauptrolle spielt: Maria unterm Kreuz (mit Christus und Johannes), die Kreuzabnahme (mit Joseph von Arimathia und Nikodemus), die Grablegung; sodann folgen mehrere Szenen eines »Auferstehungsspiels«[24], das mit der Erscheinung Christi vor den Jüngern schließt[25]. Dies entspricht in etwa der Trilogie-Gliederung von Tuilier in Passion (1–1153), »Le Christ au tombeau« (1154–1905) und Auferstehung (1906–2531)[26]. Unter strukturellen Gesichtspunkten hat man freilich andere Unterscheidungen zu treffen: 1. den Threnos-Kern, 2. die dialogisch erwei-

---

16,66, der Engel am Grab mit 16, die Theotokos mit 15,32, Bote C mit 9,0, Maria Magdalena 8,66, Christus mit 8,63, Joseph 8,12 und die restlichen Sprechpersonen noch weniger. Das heißt, daß die umfangreichen Replikenlängen, mit Ausnahme der lehrhaft-dogmatischen Repliken des Theologos, der Marienklage zugehören.

20 Der Ausdruck wird in den Interpretationen der Konfigurationsmatrizen verwendet. Vgl. J. Link, »Zur Theorie der Matrizierbarkeit dramatischen Konfigurationen«, Kesteren/Schmid, *Moderne Dramentheorie, op. cit.*, S. 192–219.

21 Mit Ausnahme des fünften Botenberichts, der die Auferstehungsereignisse berichtet.

22 Bis Vers 726, nach dem Christus am Kreuz das Wort ergreift.

23 Zur Entwicklung des lateinischen *planctus Mariae* im Verhältnis zu den Passionsspielen vgl. S. Sticca, »The Planctus Mariae and Passion Plays«, *The Latin Passion Play: Its Origins and Development*, Albany, Univ. of New York 1970, S.122 ff (mit weiterer Literatur).

24 Die übliche Szenenfolge ist dabei durcheinandergebracht. Zum Vergleich mit den Passionsspielstrukturen noch im Folgenden.

25 Insofern endet der »Christus patiens« nicht am selben Punkt wie der Zypriotische Passionszyklus, der noch die Berührung der Wunden durch den Ungläubigen Thomas bringt. Es handelt sich ebenfalls um eine *Cento*-Collage (in Prosa, nur mit Schriftquellen) mit Bühnenanweisungen, vor 1320 auf Zypern entstanden. Dazu genauer im folgenden Kapitel.

26 Diese Gliederung ist nicht unproblematisch. Den Übergang von Teil 1 zu Teil 2 kennzeichnet kein Bühnenortwechsel, weil die Kreuzabnahme ja auch noch auf dem Golgathahügel spielen muß. Auch die Zäsur von Teil 2 zu Teil 3 ist willkürlich gezogen: die Nachtwache der Frauen im »Haus« nahe beim Grab bildet sowohl die vorhergehende wie auch die nachfolgende Situation.

terte Marienklage mit dem respondierenden Chor und den Botenberichten (sowie Ansätzen zur Teichoskopie)[27], 3) angelagerte Einzelszenen, in denen Maria noch die Hauptrolle spielt[28] und 4) zwei in einen Botenbericht eingeblendete Szenen (Hohepriester, Pilatus, Soldaten), in denen die Theotokos nicht anwesend ist[29]. In dieser Hinsicht zeichnet sich auch eine gewisse Strukturentwicklung innerhalb des Gedichtes ab: vom *planctus Mariae* am Beginn zu Formen des Passions- und Auferstehungsspiels gegen Ende[30].

Mit 10,08 Versen durchschnittlicher Sprechpartlänge ist die »Monologhaftigkeit« des Stückes nicht allzu hoch[31], Maria kommt freilich auf 14,32 Verse (die *threnoi*), Johannes der Theologie sogar auf 18,73 (didaktische Repliken vor allem mit Joseph)[32]. Unter den umfangreichen Repliken (eigentliche »Monologe« gibt es aufgrund der Daueranwesenheit des Chores nicht) herrschen die lyrischen Klagen Marias vor: 1–90, 267–357, 501–559, 848–931, 1309–1426, 1489–1619, die theologischen Ausführungen von Johannes (932–982, 1189–1239, 1637–1699, 1712–1765) sowie die Botenberichte (152–180, 183–266, 376–418, 657–681, 2194–2269, 2437–2479 von Maria Magdalena). Es gibt auch Ansätze zur Teichoskopie[33] (z. B. 333 ff.), eigentliche Chorlieder (nur dem Umfang nach) findet man erst gegen Ende des Werkes (2138–2173, 2480–2503 mit erzählender Funktion), sonst haben

27 Z. B. 444 ff., wo Maria zwischen zweitem und drittem Botenbericht den Zug zum Kalvarienberg selber sieht, nachdem sie der Chor aufgefordert hat »Βραχὺ προβᾶσα Παιδὸς ὄψει σου πάθη« (441). Wenig später legt ihr der Chor nahe, dem Zug zu folgen: »Ὀπισθόπους δ᾽ ἔξιθι καὶ σιγῇ βάθι« (480).

28 Und die deshalb noch zum *planctus Mariae* gerechnet werden können. Die Anwesenheit Marias ist auch im Gespräch Theologos-Joseph 1134–1246 anzunehmen (nach 1163–1165 steht sie klagend abseits beim Kreuz). 1637–1796 ist die Situation noch unklarer, als Maria 1613–1615 angekündigt hat, daß die Frauen ins Haus der Maria, der Mutter des Markus gehen wollen; der Ort des Hauses ist 1630 ff. noch nahe dem Grab beschrieben.

29 2270–2377, und zwar 2270–2294 zwischen Hohenpriestern und Soldaten, 2295–2377 vor Pilatus. Der Botenbericht läuft von 2194–2388.

30 Die »dramaturgische« Bedeutung Marias ist gegen Ende eine deutlich abnehmende. Dies ließe sich auch quantitativ am Sprechtextanteil demonstrieren. Die letzte umfangreiche Trauer-Rhesis fällt auf die Verse 1489–1619, in der Folge übersteigen ihre Repliken kaum mehr die 20 Verse.

31 Sie entspricht etwa der »Erofile«. Zum Begriff der »Monologhaftigkeit« J. Mukařovský, »Dialog und Monolog«, *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt 1967, S. 108 ff. Zu vergleichbaren Meßwerten aus dem Bereich des Kretischen Theaters der Renaissance und der Barockzeit, W. Puchner, »3. Monolog und Dialog im Spiegel quantitativer Meßmethoden«, in: »Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramenwerken des kretischen und heptanesischen Theaters (1590–1750). Methodenbeispiele dramaturgischer Analytik«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 203–316, bes. S. 238–260.

32 Bote A kommt sogar auf 29,75 Verse, Bote B auf 22,5.

33 Die im Gegensatz zur ἀγγελικὴ ῥῆσις Gleichzeitiges, nicht Vergangenes berichtet.

die Repliken des Chors rhetorisch-dramaturgische Funktion (Dialog und Schein-Dialog mit der Theotokos) oder sind überhaupt Teile des *planctus* (Komplementärfunktion zur Protagonistin)[34]. Die Dialogtempi reichen von der Stichomythie bis zu umfangreichen Repliken. Die Dialogpartner sind kaum je mehr als drei (ohne den Chor, das *alter ego* Marias), obwohl die Bühnenanwesenheit von mehreren Personen anzunehmen ist (die Personenkonfiguration ist an manchen Stellen nicht ganz klar)[35]. Die Sprechpersonen sind freilich mehr als der Prolog angibt: μήτηρ πάναγνος, παρθένος μύστης, κόραι (Prol. 29, allerdings sind damit die umfangreichsten Sprechparts gekennzeichnet): neben Maria und dem Chor gibt es fünf verschiedene Boten, den Engel am Grab[36], einen Jüngling am Grab, Christus, Johannes, Joseph, Nikodemus, Maria Magdalena, Hohepriester, Pilatus, Soldaten[37]. Doch die Vielzahl täuscht, die tatsächlich genutzten Dialogmöglichkeiten sind nur wenige, die »Kommunikationsdichte« der Bühnenpersonen gering. Die Bühnenanwesenheit von Maria und dem Chor ist praktisch durchgehend, so daß man auch von einem »Mono-Drama« sprechen könnte[38].

Doch bleibt noch der Nachweis zu führen, ob es sich überhaupt um »Drama« handelt (die Bezeichnung »Tragödie« ist allein durch die Tatsache der triumphalen Auferstehung Christi bereits irreführend), jenseits der bewußten Mimesis von und dem Experimentieren mit gewissen Formkonventionen der Tragödie (ἀγγελικὴ ῥῆσις, τειχοσκοπία, ῥῆσις usw.)[39]. Nach der dramatischen Normästhetik des Altertums muß der gesprochene Haupttext ausreichende raum-, zeit- und handlungsdefinierende Kapazität besitzen, um die implizierten Bühnenvorgänge eindeutig festzulegen und verständlich zu machen; neben den Hinweisen auf Ort und Zeit sind demnach auch die »indirekten Bühnenanweisungen« im Sprachmedium aufzuspüren[40].

---

34 Zur Chorhandhabung auch F. Trisoglio, »La Vergine ed il coro nel *Christus patiens*«, *Rivista di studi classici* 27 (1979) S. 338–373.

35 Die Erstellung einer Konfigurationsmatrize ist aufgrund des Fehlens klassizistischer Editionsprinzipien (Szeneneinteilung, Auflistung der Sprechpersonen usw.) erschwert.

36 Die Boten und der Engel sind unterschiedslos als Ἄγγελος gekennzeichnet, davon unterschieden der νεανίσκος beim zweiten Grabbesuch.

37 Dazu kommt noch der Epilogsprecher, der allerdings an der fiktiven Wirklichkeit der Aktion nicht teilhat.

38 Dadurch steht das Dialog-Gedicht der eigentlichen Marienklage weit näher als dem klassischen Drama oder auch einem mittelalterlichen Passionsspiel. Maria fehlt nur in den zwei Szenen mit den Hohenpriestern, Pilatus und der Κουστωδία, doch sind diese in einen Botenbericht eingeblendet, szenische Umsetzung der Narration des Boten, eigentlich Teil der ἀγγελικὴ ῥῆσις.

39 Einzugslieder des Chors oder Standlieder sind nicht anzutreffen.

40 Dazu vergleichend W. Puchner, »Implizite Bühnenanweisungen in den Sprechtexten der kretischen Dramaturgie«, *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα*, Rethymno 1994, vol. 2, S. 483–492.

Raumverhältnisse

Die Untersuchung der Raumverhältnisse impliziert oft auch Überlegungen zur Kommunikationssituation der Sprechpartner: ist die klassizistische Bühnennorm die, daß von jeder auf der Bühne befindlichen Person alles gehört wird, was dort gesprochen wird, so gibt es doch traditionelle Strategien der Informationsvermittlung, die auf eine temporäre Kontaktstörung[41] hinauslaufen: Beiseite, Lauschszenen, simultane Bühnenpräsenz usw.[42]. An der Beherrschung dieser Techniken ist das dramatische Geschick eines Dichters abzulesen (dies gilt natürlich nur für die klassizistische Dramaturgie)[43]. Der »Christus patiens« kann mit einer Einortbühne nicht auskommen: die schleifenden Raumübergänge (keine abrupten Szenenwechsel mit geographischen »Sprüngen«, die Schausplätze liegen jeweils »nebeneinander«, ähnlich wie in den mittelalterlichen Passionsspielen)[44] sind meist aus dem Haupttext zu rekonstruieren, führen allerdings zu keiner präzisen Szenengliederung: es gibt vielfach so etwas wie ein gleitendes Raumverständnis, das nur punktuell definiert ist. An Schauplätzen werden gebraucht: ein offener Platz vor der Stadt, ein anderer offener Platz, Kreuzigungshügel, Grab, Platz vor oder neben dem Grab, Haus Marias, der Mutter des Markus bzw. der Frauen (oder des Johannes)[45].

Vers 1–444 scheint sich der Bühnenraum nicht zu ändern: außer dem zweiten Boten, der berichtet, was in der Stadt vorgefallen ist (376 ff. Verurteilung Christi), und selbst ἀγρόθεν πυλῶν ἔσω / βαίνων dahingelangt ist (376 f.), gibt es keine Hinweise auf den Bühnenort, der demnach auch ἀγρόθεν anzunehmen ist, irgendwo außerhalb von Jerusalem. Vers 441 fordert der Chor Maria auf, ein paar Schritte vorwärts zu tun (βραχὺ προβᾶσα), um den Kreuzzug zum Golgatha mit eigenen Augen zu sehen. Die folgenden Worte Marias (444 ff.) haben die Funktion einer

41 Zum Begriff der »Kontaktstörung« in der Bühnenwirklichkeit vgl. N. Lauinger, *Untersuchungen über die Kontaktstörungen in der romanischen Komödie (Kontakt und Wirklichkeit als Bauelemente des Dramas)*, Diss. Baden-Baden 1964.

42 Zum Begriff der »simultanen Bühnenpräsenz« Puchner, »Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters«, *op. cit.*, S. 219 ff.

43 Vgl. die vorigen Fußnote.

44 Auch wenn deren »Geographie« Himmel und Hölle umfassen: die Spielstände stehen nebeneinander in einer Reihe oder in kubischer Raumverteilung. Die umfangreiche Bibliographie zu den Raumstrukturen des mittelalterlichen religiösen Theaters sei hier ausgespart.

45 Zu dem Problem noch genauer im folgenden. Eine Art Szenengliederung nach Maßgabe der Schauplätze und ihres Wechsels einzuführen, hat sich die neugriechische Adaptation von Thrasyvoulos Stavrou (Athen 1973) große Mühe gegeben. Diese Lösungsvorschläge sowie einige Eingriffe in die Sprecherzuordnung zielen auf die Erleichterung einer theatralischen Vorstellung ab, sind aber nicht durchwegs überzeugend oder auch notwendig.

»Mauerschau«[46]. In der Folge schließt sich Maria in einigem Sicherheitsabstand (der Chor noch weiter hinten) dem Leidenszuge an, der sich auf den Kreuzigungshügel zubewegt. Dieses Hinterhergehen ist mehrfach vorbereitet und markiert: 373 und 480 rät der Chor ὀπισθόπους δ᾽ ἔξιθι καὶ σιγῇ βάθι, er selbst wolle im Abstand folgen (482), auf den Sicherheitsabstand soll geachtet werden (495); es folgt noch die Aufforderung zum Losgehen (Ἴωμεν οὖν, ἴωμεν ἧχί που νάπος 497), Theotokos wiederholt diese 499. Vers 500 sind sie schon an einem Ort angekommen, von dem aus der Ferne (Matth. 27,54) alles zu beobachten ist: Ἐντεῦθεν ἀθρεῖν ὡς ἐξ ἀπόπτου δέον. Maria berichtet in Vers 503, daß sie den Haufen vermieden habe, um nicht in Gefahr zu geraten. Der zwischen 499 und 500 angelegte Ortswechsel impliziert eine Art Prozession. Doch diese neugewonnenen Sichtverhältnisse werden vom Autor nicht in Form einer τειχοσκοπία genützt, sondern ein Bote (der dritte) berichtet 643 ff., 650 ff. und 657 ff. den Kreuzigungsvorgang, den er selbst aus dem Dickicht (εἰς χλοηρὸν ἷζόν που νάπος 676) beobachtet habe; als er die Theotokos jedoch δακρυχέουσαν erblickt habe (680), sei er zu ihr geeilt (681), um ihr zu berichten, was sie selber nicht sehen könne[47]. Vers 686 f. bittet sie den Chor, den Boten zu verabschieden[48]; sie hat es nun eilig, zum Golgathahügel zu kommen (δεῦτε, φίλαι, δεῦτε 688), der gar nicht weit sein kann, denn auf die letzte Aufforderung Ἀλλ ἀπίωμεν, ὡς ἴδω Παιδὸς πάθη (693) folgt 694 schon der Schreckensruf, daß der Anblick kein erfreulicher sei (695 ὄψιν φαιδρὰν οὐχ ὁρῶ Τέκνου). Der Gang zum Kalvarienberg ist zwischen 693 und 694 vollzogen. 699 scheint sie den Anblick nicht ertragen zu können, beherrscht sich aber und richtet 701 ff. das Wort an Christus. Beim Kreuz muß bereits Johannes der Theologe gestanden haben, denn bevor er 932 ff. das Wort ergreift, empfiehlt ihn Christus 728 Maria als Sohn (nach Joh. 19,26–27). Wo ist aber der Chor? Maria steht dicht unter dem Kreuz (773 umfaßt sie μητροπρεπῶς die Füße Christi), während die 150 Verse lange Kreuzigungsszene unkommentiert bleibt. Nach 594 (γυναῖκες, ὄψιν φαιδράν …) muß er mit Maria zum Golgatha-Hügel gekommen sein; doch 843 zeigt er sich uninformiert über das Vorgefallene. – Am wahrscheinlichsten scheint also, daß er abseits gestanden hat, um die Privatheit der dreifigurigen Kreuzigungsszene nicht zu stören, und daß der Kommunikationskontakt in diesem Abschnitt unterbrochen war (Indiz da-

46 Dies impliziert nicht unbedingt einen reellen Bühnenortwechsel, sondern ordnet sich ein in die Vorstellung von einem proxemisch »gleitenden« prozessionalen Raum, der im ganzen Gedicht anzutreffen ist.

47 Vers 500 wird demnach falsifiziert. Die Unsicherheit in der Anwendung der Teichoskopie-Konventionen ist noch öfter anzutreffen.

48 Der an dieser Stelle offenbar die »Bühne« verläßt.

für auch in 699). Ähnliches dürfte nicht für den Theologos gelten, der gleich nach dem langen Marienthrenos (848–931) das Wort ergreift (932 ff.). Wie aus 1019 ff. hervorgeht, hört der Chor nun mit.

Die nächste räumliche Schwierigkeit ergibt sich 1072 ff., wo die Theotokos in einer Art »Teichoskopie« den Lanzenstich durch den römischen Soldaten und seine Überwältigung durch den Anblick des Gekeuzigten[49] sieht und schildert, was aber nur dann möglich ist, wenn sich die Figurengruppe vom Kreuz etwas entfernt hat: δέδορκά τινα τῶν ἀλαστόρων (1072), θέαμα δεινὸν (1079), ὁρᾶθ᾽ ὁρᾶτε (1081–88) lassen keinen Zweifel über die Abstands- und Sichtverhältnisse. Schon 1121 ff. fragt sich jedoch Maria, wie die Kreuzabnahme zu bewerkstelligen sei, und die Szene der »Apokathelosis« mit Joseph von Arimathia und Nikodemus setzt 1134 ff. ein. Die nächste Raumveränderung bringt erst die Prozession zum Grab, das nahe dem Kalvarienberg liegen dürfte (nach Joh. 19,41 in einem Garten neben dem Golgathahügel): nach einer Aufforderung seitens Maria (κομίζετ᾽ αὐτὸν 1478), den Toten wegzutragen, bestimmt Joseph, ihm zu folgen (ἕπεσθέ μοι, φέρωμεν ὄλβιον βάρος 1485), 1492 sind sie schon angekommen: ἰδοὺ γάρ, ὡς ἔνοικεν, ἐγγὺς καὶ τάφος. In einer Art »Teichoskopie« berichtet Maria 1493 ff. die Grablegung, worauf der rituelle Threnos folgt. 1610 will Maria weggehen, 1613 ff. bestimmt sie, wohin sie »mit ruhigem Schritt« gehen sollen: εἰς δῶμ᾽ ἐν ᾧ θηλυγενὲς μένει γένος / μήτηρ ὅπου μάλιστα Μάρκου Μαρία (1614 f.); in ihrem Hause seien auch die Apostel versammelt (1616). 1618 f. ändert sie jedoch ihre Meinung (ἢ μᾶλλον ἀπίωμεν ἐς παιδὸς νέου): sie wollen ins Haus von Johannes gehen. Dieser stimmt 1620 ff. zu, denn vor dort aus sei das Grab zu beobachten. 1627 ff. fordert er zum Weggehen auf: er werde ihnen zeigen, wo sie die Nacht zubringen könnten (1629). 1630 ff. werden allerdings die beiden Häuser in einem Atemzug genannt; die Stelle sei nahe dem Grab[50]. 1634 ff. verabschiedet sich Joseph von dem Leichnam (1636 χαῖρ᾽), al-

49 Die derart beschriebene Szene ist von großem Interesse. In der Figur des Soldaten ist, wie in der Ikonographie des öfteren, Longinus mit dem Centurio kontaminiert (vgl. M. Mrass, »Kreuzigung Christi«, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* V, 1991, Sp. 284–553, bes. Sp. 338 ff.). Die beiden Wundquellen, aus denen auf der einen Seite Wasser, auf der andern Blut fließt, sind ebenfalls als Wundermotive in die Ikonographie eingegangen, wo sie in Gefäßen aufgefangen werden usw. (*op. cit.*). Die Centurio-Episode nach Joh. 19,34–35. Im *Cento* beschmiert sich der bekehrte Soldat zur Purifikation das Gesicht mit Christi Blut (1093–94). Dazu die bekannte Studie von F. J. Dölger, »Die Blutsalbung des Soldaten mit der Lanze im Passionsspiel *Christus patiens*«, *Antike und Christentum* 4 (1934) S. 81–94.

50 1631–33 ἄπιμεν ἦχι σταθμὰ θηλειῶν γένους, / πρὸς οἶκον υἱοῦ, τῷ με παρέθου, Τέκνον, / δέον μένειν πρὸς νάπος ἐγγὺς σοῦ τάφου. Die Synoptiker bestimmen diesbezüglich nichts Näheres (Matth. 27,61 Maria Magdalena und die »andere« Maria hätten dem Grab gegenüber gesessen, Mark. 15,47 Maria

les ist zum Aufbruch bereit – da folgt plötzlich ein langes Gespräch zwischen Theologos und Joseph (1637–1796); Maria ergreift erst 1797 ff. das Wort (wird 1794 von Joseph angesprochen). Zwei Dinge scheinen möglich: 1. entweder wird das Gespräch *processionaliter* geführt, wozu allerdings 1787 nicht paßt (Joseph fordert Nikodemus zum Weggang auf)[51], auch nicht der Missionsauftrag Marias an beide 1797 ff.[52], 2. oder sie sind am Grab geblieben, wozu paßt, daß 1810 ff. Johannes Maria auffordert, ihm zu folgen (ὑμεῖς δ᾽ ἕπεσθε νῦν, κόραι, σὺν μητρί μου, / ἕπεσθε…) und 1814 das Haus schon gefunden hat (οὐκοῦν ὅδ᾽ ἐνδέξιος οἶκος· ἐνθάδε τανῦν καταυλίσθητε…). Dann war aber die mehrfache dramaturgische Vorbereitung des Wegganges der Personengruppe (1613–1636) unangebracht; die »gleitende« Raumvorstellung des *Cento* kommt mit kurzen Symbolgängen aus.

Mit dieser von Johannes angeführten »Herbergsuche« ist seine Sonderrolle auch ausgespielt. Wir befinden uns nun offenbar in einem Innenraum: 1818 ff. Maria wacht klagend, der Chor hat sich hingelegt und schläft (1832 ff.)[53]. Dieser Eindruck wird bestätigt durch die Frage des Boten, wo Maria sei (ἆρα τῶνδε δωμάτων ἔσω;) und ihre Antwort (1866). Nach dem Abgang des Boten (berichtet von der Grabbewachung) beschließen die Frauen zu bleiben: Ναί, ναὶ μένωμεν ἡσύχως ἐν οἰκίᾳ (1903). Man wolle die Nacht abwarten. Nach mehrfachem Hin und Her fordert der Chor Maria Magdalena auf, heimlich zum Grab zu gehen, die Frauen selbst würden gleich nachkommen (1957 ff.), schließlich kommt auch die Theotokos mit: nach den üblichen Aufforderungen (1982, 1995, 2001, 2004) scheinen die beiden Frauen 2010 ff. in Richtung Grab aufzubrechen, 2031 ff. bemerkt Maria Magdalena schon das Fehlen der Wächter. Nach Engelerscheinung und Christuserscheinung (»Chairete«), der Ankunft der Frauen sowie der Erscheinung des »Jünglings« wollen sich die Frauen entfernen, um den Botschaftsauftrag auszuführen: 2140, 2145, 2162, 2171 sind wiederholte Aufforderungen dazu, doch die Ankunft des Boten verhindert den Aufbruch (2173 angekündigt). Die erste der beiden in den Botenbericht eingeblendeten Szenen zwischen Soldaten und Hohenpriestern ist räumlich nicht

Magdalena und die Maria, Mutter des Jose hätten beobachtet, wie Christus begraben wurde, bei Luk. 23,55 sind es die Frauen, die beobachten), Joh. schweigt zu diesem Punkt überhaupt (19,41–42).

51 Νῦν δ᾽ ἀπίωμεν, Νικόδημ᾽ εὐεργάτα. Nikodemus ist fast eine stumme Rolle (insgesamt drei Verse Sprechpart).

52 Nach den Worten Josephs 1806 f. dürften die beiden Protagonisten der Kreuzabnahme und des Begräbnisses abgehen. Ein weiterer Grund besteht darin, daß das Gedicht auch sonst keine lange andauernden Prozessionselemente aufweist.

53 Die Beschreibung ist hier überaus anschaulich: ἄλλαι πρὸς ἄλλων νῶτ᾽ ἐρείσασαι κάρας, / αἵδ᾽ ἐν παρειαῖς ὑποβαλοῦσαι χέρας, / καὶ βαιὸν ἡρπάσαμεν ὕπνου βραχύ τι (1835–37).

weiter gekennzeichnet[54], die Pilatus-Szene spielt vor dem Tor des Hauses (Τίς ἐστιν ὃς θρηνῶν γοῶν τ᾽ ἔξω στένει; 2296). Vers 2378 bringt die Rückblendung zu den Frauen am Grab. Umso seltsamer mutet die Aufforderung Marias an den Chor an, zum Grab zu gehen und alles noch einmal genau zu besehen (2410 ff.). Das Auftreten Maria Magdalenas (2434, ihre Abwesenheit wird erst hier auffällig) vereitelt auch diesen Gang. Ihr Botenbericht (Erscheinungen nach dem Johannesevangelium, in völligem Widerspruch zum Bühnengeschehen) endet mit der Aufforderung, ins Haus zu gehen, wo die Dunkelheit die Apostel versammelt habe (2478 f.). 2480 sind sie angelangt: Ἰδοὺ κατειλήφαμεν οἶκον Μαρίας (also folgerichtig nach 1614–15); die Apostel haben sich hinter verschlossenen Türen versammelt aus Angst vor den Juden (nach Joh. 20,19). 2485 sind die Frauen vor der verschlossenen Tür (rhetorische Frage Πῶς δ᾽ εἰσίωμεν, τῶν θυρῶν κεκλεισμένων;), doch die φίλη Maria (Markusmutter) hat sie gehört und schließt auf (2486 f.), leise treten sie ein (2488 ff.). Die umständliche Türepisode bereitet die Erscheinung Christi vor, der μεγίστου θαύματος ins Haus tritt durch die verschlossenen Türen.

Zusammenfassend wird man festhalten können, daß die Raumstruktur der Geschehnisse prozessionsartig aneinandergereiht ist, gleichsam ein meditativer Gang von Passionsbild zu Passionsbild, strukturiert durch die feststehenden Bildprogramme. In diesem »gleitenden« Raumverständnis ist die Ausdefinierung des jeweiligen Handlungsortes auch nicht erforderlich, da dieser durch das Passionsgeschehen allein schon fixiert ist. Zu Beginn der Handlung ist die Raumstruktur durch die wiederholten Botenberichte stabilisiert, im schleifenden Handlungsübergang bis zum Golgathahügel wird er aber labil; dort reiht sich die Handlung bereits in die feststehende Passionsbildordnung ein. Die Übergänge selbst sind im Text nachlässig gekennzeichnet, oft aber dramaturgisch ausreichend vorbereitet (Abgangsaufforderungen, die allerdings vielfach nicht eingelöst werden). Es ist augenfällig, daß diese Raumstruktur auf einer mittelalterlichen *mansiones*-Bühne (die ja dem optischen Bilddenken entspringt) besser bewältigt werden kann als auf der antiken Orchestra-Bühne; die die Einortbühne stützenden dramaturgischen Techniken wie Botenbericht und Mauerschau sind ab der Kreuzigungsszene nur mehr informationstechnisch angewendet, nicht mehr bühnenfunktionell (der letzte Botenbericht, von Maria Magdalena, führt auch auf dem bloßen Informationssektor zu völliger Konfusion)[55].

54 In jedem Fall bedarf es eines prozessionalen Übergangs zur Pilatus-Szene (2292 ἀλλ᾽ ἀπίωμεν τάχιον …); dieser muß zwischen 2294 und 2295 stattfinden.

55 Hier wird die Eindeutigkeit und die *verisimilitudo* des Bühnengeschehens der *Cento*-Ästhetik unterworfen, die möglichst alle Evangelisten zitieren will, und seien die Angaben auch noch so widersprüchlich.

Was wie eine Tragödie beginnt, will bald schon ein Passionsspiel werden, obwohl das textimmanente *Cento*-Spiel teilweise keine eindeutige Bühnenhandlung zuläßt: dem Gelehrten-Genuß des Zitat-Erkennens wird der Zuschauergenuß der sukzessiven Einweihung in eine geordnete Bühnenwirklichkeit in Form einer logischen Geschehnisfolge, wie sie für die Rezeption eines Dramas als Aufführung unumgänglich ist, geopfert. Der »Christus patiens« ist ein Lesegenuß für humanistisch Gebildete, vereint die beiden Pfeiler der europäischen Kultur, Antike und Christentum, in einem einmaligen Sprachmosaik, aber er ist kein Theaterstück. Die Prozessonsstruktur des Handlungsganges, das Mit-Gehen von Bild zu Bild im Heilsgeschehen, die Struktur des Stationen-Dramas weist letztlich mehr ins Mittelalter als in die Antike[56].

ZEITSTRUKTUR

Die Zeitstruktur des Gedichtes ist vom Ostergeschehen vorgezeichnet: Karfreitag[57] mit Gründonnerstagsgeschehen in Botenberichten, bis Ostersonntag abend[58]. Trotzdem sind die Schwankungen im Ausmaß der Komprimierung der Handlungszeit nicht uninteressant; vielfache Textangaben erlauben eine Rekonstruktion der Zeitstruktur auch jenseits der kanonischen Schriftgrundlage. Gegen Ende des ersten Monologs der Theotokos gibt sie zu verstehen (88 f.), daß sie bereits wäre, ἔννυχος hinzulaufen, um die Leiden ihres Sohnes zu sehen, doch der Frauenchor (αὗται) hätte sie überzeugt, auf das Tageslicht zu warten (90). 96 f. sieht der Chor die Soldaten mit Fackeln laufen, ἠοῦς φανείσης wird der Heiland sterben (122). Der Botenbericht über die Gefangennahme Christi hat ein bibelgerechtes νύκτωρ μέσον (176). Erst im zweiten Botenbericht (über den Gang zum Kalvarienberg) wird die Morgendämmerung angekündigt: Ἤδη δ᾽ ἕως πέφηνεν, ἐκρέει κνέφας (414). Der Kreuzigungstag vergeht ohne Zeitangaben. Doch noch folgt der lange Threnos Mariae, der eingeschaltete Dialog Theologos-Joseph, erst 1818 ff. kommen die Frauen in das besagte Haus. Dort wollen sie das Tageslicht abwarten (1617), Johannes legt schon 1720 ff. das Zeitprogramm im Detail fest: im genannten Hause bleiben sie die Nacht und den nächsten Tag wegen der Sabbathruhe; erst κνέφας φαεινὸν τῆς τριάτης ἡμέρας (1625) sollen die Frauen heimlich ihre Pflicht erfüllen.

56 Zum prozessionalen Element der Raumstruktur des mittelalterlichen religiösen Theaters vgl. Th. Kirchner, *Raumerfahrung im kirchlichen Theater des Mittelalters*, Diss. Wien 1982.

57 Die Kreuzigung nach Mark. 15,25 um die dritte Stunde, die Finsternis von der sechsten bis zur neunten Stunde (Mark. 15,23), worauf der Tod eintritt.

58 Erscheinung Christi vor den Jüngern und Einhauchung des Hl. Geistes nach Joh. 20,19.

Johannes will ihnen das Haus zeigen (1629), nach der »dialogischen Verspätung« mit Joseph folgen sie ihm tatsächlich (1810 ff.). Doch über den Disput ist fast die Nacht vergangen: ἤδη δ᾽ ἕως πάρεστιν, ἐκρέει κνέφας (1817). 1818 ff. wacht Maria im Morgengrauen im Haus, die Frauen schlummern (1832 ff.). 1943 f. wird es schon hell, Leute sind auf der Straße. Es ist Sabbathmorgen: 1844 ff. schickt Maria die Frauen gegen die Stadt, um Neuigkeiten zu erfahren; sie sollen so weit gehen, wie es gestattet sei (1857 ὅσον προβαίνειν ἐντολὴ δίδωσί πως). Nach dem Botenbericht beschließen sie jedoch, im Hause zu bleiben, sie wollen das Nachtdunkel, εὐφρόνης κνέφας, abwarten (1805).

Nun folgt ein Zeitsprung, der allerdings sprachlich geschickt verklammert ist: denn 1906 ist der tatsächliche Zeitpunkt πρόεισιν ὄρφνης τὸ κνέφας, fortgeschrittene Nacht, eingetreten. Die Untätigkeit der Sabbathruhe ist in dem vorausgreifenden zeitlichen Hinweis und in dem reell eingetretenen Zustand von einem Vers auf den anderen (1905-06) eingefangen; die Wartesituation ist die gleiche[59], die Personen sind die gleichen. Der Zeitsprung von fast zwölf Stunden kann leicht überlesen werden[60]. Im Morgengrauen (ὄρθρος) will Maria zum Grab gehen (1914). 1950 ist die Dämmerung nicht mehr weit (οὐ μακρὰν ἕως), ebenso 1963 (ἠὼς οὐκ ἄπο), noch ist es aber finster (κατ᾽ ὄρφαν 1980), auch nach dem Grabbesuch, der Eingelerscheinung, dem »Chairete«, der Jünglingserscheinung und dem Botschaftsauftrag ist es 2173 immer noch Nacht, als der Bote der Auferstehung erscheint: κατ᾽ εὐφρόνην ἀμβλῶπες αὐγαὶ kann ihn Maria nicht erkennen (2176 f.). Über 250 Verse dauert der Übergang vom Stockdunkel bis ins erste Zwielicht der Dämmerung. Die Auferstehung hat auch nachts stattgefunden (2196 ἐννύχιος), es war eine πανσέληνος νὺξ (2317)[61]. Zwischen dem Ende des Botenberichts 2388 und dem Auftritt Maria Magdalenas 2434 ist ein neuerlicher Zeitsprung anzusetzen, denn letztere beendet ihre eigenen Erzählung: Ἰδοὺ γὰρ ἤδη τὸ κνέφας τῆς ἑσπέρας (2477), sie sollten zu den Aposteln gehen, die sich nachts im Hause versammelten (2478 f.). Der »Tag« ist also mit der langen ἀγγελικὴ ῥῆσις der Auferstehung, den

59 Dies wird bestärkt auch durch die parallele Beschwörung der Gefahr durch die Soldaten (1905, 1906 f.) und durch ähnliche Formulierung: ναὶ ναὶ μένωμεν ἡσύχως ἐν οικίᾳ (1903) und λοιπὸν μένωμεν ἡσύχως ἐκ φυλακῶν (1907).

60 Tuilier nimmt ihn zum Anlaß, hier die Zäsur zum dritten Teil anzusetzen.

61 In gewissen Darstellungstypen der Kreuzigungsszene wird auch Sonne und Mond abgebildet (Mrass, *op. cit.*). Nach Wessel ist dies Zeichen des ewigen Reichsglücks (K. Wessel, *Die Kreuzigung*, Recklingshausen 1966, S.15). Die Soldaten der Auferstung sind auch noch ἔννυχος aufgebrochen, um Pilatus zu berichten (2334), die Hohenpriester hätten ihnen jedoch geraten, auf das Tageslicht zu warten (2337); sie haben den Sonnenschein aber nicht abgewartet (2338 ff.). – Die Anführung der »Vollmondnacht« könnte eine Anleihe aus der Ikonographie des Kreuzigungstypus darstellen.

eingeblendeten Szenen und der Erzählung von Maria Magdalena vergangen; das Johannesevangelium läßt keine andere Wahl: οὔσης οὖν ὀψίας τῇ ἡμέρᾳ erscheint Jesus den Jüngern (20,19).

Die Zeitbestimmungen des *Cento* beziehen sich fast ausschließlich auf die fortgeschrittene Nacht und das morgendliche Zwielicht; ein bedeutender Teil der Handlung spielt vor dem Morgengrauen (1 bis ca. 400, 1464–1905, 1960–2176 f.), erst 2427 ff. bringt auch Abenddämmerung. Diese unausgeglichene Zeitführung von der Nacht von Gründonnerstag auf Karfreitag bis zum Ostersonntag abend, mit ihren Sprüngen, Raffungen und Dehnungen, ist auch von der Lichtsymbolik Christi beeinflußt und letzlich vom Bibelbericht selbst abhängig. Die Betonung von Dunkel und frühem Zwielicht in den Tageszeitmarkierungen unterstreicht die Atmosphäre der Heimlichkeit und der Gefahr. Von einer angestrebten Zeiteinheit kann keine Rede sein, obwohl die Zeitsprünge teilweise geschickt überbrückt sind[62].

AKTION

Noch bedeutender als die Untersuchung von Raum und Zeit ist die Frage, wie weit der dialogische Haupttext *stage business* definieren kann und auf welche Weise er die Formkonventionen der altgriechischen Tragödie für seine Zwecke anwendet. Vers 91 ist eine Aufforderung des Chors an Maria, sie solle ihren »Leib« bedekken (νῦν πύκαζε σὸν δέμας)[63], denn Männer liefen ἐμφανεῖς zur Stadt, nächtliche Haufen und Soldaten mit Fackeln und Schwertern (95–97)[64]. Maria sieht einen Mann ἐν σπουδῇ ποδὸς auf sie zulaufen (98 f.), der allerdings erst Vers 130 auftreten wird; er wird 124 f. nochmals angekündigt als keuchend (πνεῦμά τ᾽ ἠρεθισμένον 125, πνευστιῶν 129) und laufend (126)[65]. Die latente Möglichkeit teichoskopi-

62 Zur Zeitstruktur der griechischen Tragödie J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris 1971.

63 Dies kann sich eigentlich nur auf einen Schleier oder das Maphorion beziehen. Die Threnos-Gebärde des Kleiderzerreißens und Brustschlagens (1–90 bringt den ersten Klagemonolog) ist in der byzantinischen Kunst nur bei Maria Magdalena anzutreffen, nicht bei der Theotokos (*Reallexikon zur byzantinischen Kunst* V, 1991, Sp. 779 ff.).

64 Die Möglichkeit der Wahrnehmung von Hinter- und Außerszenischem ist an fast allen Schauplätzen gegeben, ohne daß diese Information in einer Formkonvention wie der Teichoskopie verfestigt wäre. Zur Tragödie vgl. K. Joerden, *Hinterszenischer Raum und außerszenische Zeit*, Diss. Tübingen 1960.

65 Die Ankündigung auftretender Personen stellt den Normalfall dar, ist aber nicht konsequent durchgeführt (z. B. nicht bei Johannes dem Theologen unterm Kreuz). Zur Technik vgl. R. Hamilton,

schen Miteinbeziehens von *off-stage* Handlung geht auch am folgenden Schauplatz nicht verloren (444 ff., nachdem Maria 441 ein paar Schritte weitergegangen ist)[66], obwohl die eigentliche Kreuzigungsvorgänge durch einen Botenbericht erzählt werden[67] (der auftretende Bote wird anschaulich als στυγνοπρόσωπον, δακρύων πεπλησμένον 638 beschrieben)[68]. Diese Möglichkeit besteht auch noch in der eigentlichen Golgatha-Szene, in die der anwesende (nach Joh. 19,26 von Christus schon V. 729 Maria als Sohn anempfohlene) Johannes Theologos eigentlich nicht eingeführt wurde[69], wo der (abseits stehende, siehe oben) Chor 808 ff. die Klagen des reuigen Petrus hört[70], die Theotokos ihn sieht (κλεινὸς und σκυθρωπὸς 812 ff.) und ihn sogar anspricht (815 ff.): trotz seiner fürchterlichen Tat könne er noch Verzeihung erlangen; 817–819 bittet sie ihren Sohn, ihm zu vergeben (ἁμαρτεῖν δ᾽ εἰκὸς ἄνθρωπον 818), was Christus auch tut (821), ihre Rolle als *mediatrix gratiarum* anerkennend (χρῃζούσης σέθεν 921 f.). Demnach wäre eigentlich 808–816 (oder noch länger) eine Bühnenanwesenheit von Petrus anzunehmen, oder doch ein *off-stage* Sichtbarwerden[71], die Art der Einführung Petri in die Handlung impliziert

---

»Announced Entrances in Greek Tragedy«, *Harvard Studies of Classical Philology* 82 (1978) S. 63–78. Zur Nachahmung der Technik in der mittelgriechischen klassizistischen Dramaturgie W. Puchner, »Prinzipien der Personenführung im griechischen Drama von 1590 bis 1750«, *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 118 (1981) S. 107–128.

66 Die Möglichkeit ist eigentlich im gesamten Werk vorhanden und wird manchmal völlig unvermittelt realisiert. Daß sie nur selten formverfestigt ist, hängt mit der »gleitenden« Raumvorstellung des *Cento* zusammen.

67 Das bedeutet eine Änderung der »Sichtverhältnisse« in ein- und derselben Szene, was auf die Unsicherheit in der Anwendung der dramatischen Konventionen hindeutet, sobald sich diese auf bestimmte Bühnenraumverhältnisse beziehen. Zum antiken Botenbericht vgl. J. Keller, *Struktur und dramatische Funktion des Botenberichts bei Aischylos und Sophokles*, Diss. Tübingen 1959, G. Erdmann, *Der Botenbericht bei Euripides*, Diss. Kiel 1964.

68 Die Technik des Erkennens des Unheils im Gesicht des anderen, was schon in der Ankündigungsformel ausgesprochen ist, wird auch im mittelgriechischen klassizistischen Drama häufig angewendet (Puchner, »Prinzipien der Personenführung«, *op. cit.*).

69 Die selbstverständliche Anwesenheit des Lieblingsjüngers am Kreuz fußt nicht nur im Evangelienbericht nach Joh., sondern auch in der Tatsache, daß dem Autor bei der Ausführung der Szene der dreifigurige Typ des byzantinischen Kreuzigungsbildes vor Augen gestanden hat (dazu noch genauer im Folgenden). Die Synoptiker berichten bloß, daß die Frauen von weitem zugesehen hätten. Joh. sieht neben den heiligen Personen freilich noch die um den Chiton würfelnden Soldaten vor (die im vielfigurigen Kreuzigungstyp ebenfalls dargestellt werden).

70 Der Kommunikationskontakt mit Maria wird an dieser Stelle nicht hergestellt, obwohl sie gleich darauf (812 ff.) in derselben Angelegenheit das Wort ergreift.

71 Reelle Kommunikation wird nicht hergestellt, da Petrus nicht antwortet. Es bliebe noch zu untersuchen, woher dieses Motiv der Fürbitte Marias für Petrus kommt. In der griechischen Marienkla-

aber offenbar überhaupt keine konkrete Raumvorstellung: es geht eher um das Aufzeigen des typologischen Gegensatzes zwischen Judasreue und Petrusreue[72]. Nach den wiederholten Aufforderungen Christi an Maria, den Leidensort zu verlassen (820, 834), spricht er seine letzten Worte (834–837); es folgt der Todesschrei (839, nach den Synoptikern) und der Durstruf (842, nach Joh. 19,28)[73], der vom Chor gehört wird (843 ff.), der (wieder herantretend) die in Schluchzen ausbrechende Maria nach dem Vorgefallenen fragt (845 ff.)[74]. Es folgt zu Beginn des umfangreichen Threnos eine wahrscheinlich rhetorische Aufforderung an den Chor, sie allein zu lassen[75]; 974 f. beschreibt der Theologos die Trauerhaltung Marias: Kopf und Blick zu Boden gesenkt, die Erde mit Tränen begießend[76]. In der folgenden Passage, 1071–94, steht die proxemische Problematik wieder im Vordergrund: Ma-

getradition bittet die Gottesmutter im allgemeinen für die Befreiung Adams und der Menschheit (vgl. Puchner, « ›Abgestiegen zur Hölle‹. Der *descensus ad inferos* als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiels«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 191–226 bes. S. 205 ff.), ein Anliegen, das im vorliegenden *Cento* Christus selbst vorbringt (827 f.).

72 Zur den relativ umfangreichen Judas-Passagen noch in der Folge. Zur typologischen Antithese Petrus-Judas vgl. W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als relgiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, Wien 1991 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 216) S. 100 ff.

73 Beides indirekt in der Rede Marias 838–842 vorgebracht. Der eintretende Tod ist wahrscheinlich durch das κλίνας τὴν κεφαλὴν (Joh. 19,30) gekennzeichnet, wie auch in der ikonographischen Tradition (aufgrund der menschlichen Note der Kreuzigungsszene ist kaum der vorikonoklastische Darstellungstyp mit dem aufrechten Christus mit offenen Augen anzunehmen; als Beispiel dieses Darstellungstyps das Kreuzigungsfresko in Santa Maria Antiqua in Rom, 705–708, vgl. D. T. Rice, *Byzantine Art*, Oxford 1968, Abb. 223). – An dieser Stelle wird erstmals auch das systematische Vorgehen des *Cento*-Dichters augenfällig, der gewissenhaft alle einschlägigen Schriftredaktionen zum gleichen Ereignis bringt, auch wenn dies zu handlungsmäßigen Inkonsequenzen führt (dazu noch im Folgenden). Das virtuose Spiel mit den Bibelzitaten und den Tragödienpassagen war ihm wichtiger als die Konstruktion einer in sich stimmigen Handlungsführung.

74 Vers. 847 bringt mit dem Erbleichen und dem verlöschenden Auge der Trauernden einen der seltenen Hinweise auf Mimik und Gestik der handelnden Personen.

75 874 χωρεῖτε χωρεῖτ᾽… 1019 ff. ergreift der Chor in Form von zwei Halbchören ohne Übergang das Wort. Wollte man annehmen, daß der Aufforderung tatsächlich Folge geleistet wird (wie in 699), müßten die Frauen gegen Ende des Gesprächs mit dem Theologos (dessen Raumposition nach 729 nicht klar ist) wieder herantreten.

76 Die übliche Trauergebärde der byzantinischen Ikonographie sieht noch die Führung der Hand (mit Mantelzipfel oder Tuch) an das Gesicht vor bzw. das Stützen des geneigten Kopfes in eine Hand. Diese Haltung wurde schon im Altertum als πένθος oder θρῆνος bezeichnet (K. Onasch, *Die Ikonenmalerei*, Leipzig 1968, S. 74 ff.).

ria sieht den jungen römischen Soldaten[77] den Lanzenstich ausführen (1079 ff.), worauf aus zwei Wunden gesondert Blut und Wasser fließen[78]; der Soldat bekennt sich zu Christus, wirft sich zu Boden, küßt die Erde, schlägt sich die Brust und bestreicht sich mit Christi Blut das Gesicht[79]; die Ausrufe Marias (δέδορκά τινα τῶν ἀλαστόρων 1072, θέαμα δεινὸν ὄμμασι βλέπω 1079, κατίδετ᾽ ἴδεθ᾽ 1080, ὁρᾶθ᾽ ὁρᾶτε 1081, ὁρᾶτε 1088) lassen keinen Zweifel an der teichoskopischen Funktion der Rhesis[80]: doch wo steht die beobachtende Gruppe, wenn der Soldat den Lanzenstich ausführt? Von einem Wegtreten vom Kreuz war nicht die Rede, und gleich wird Joseph mit Nikodemus auftreten, um die Apokathelosis vorzunehmen[81] (angekündigt von Johannes 1134 ff.)[82]. Und warum beschreibt die »Mauerschau« Dinge, die auf der Bühne zu sehen sein müssen?[83] Die Unsicherheit um die Raumverhält-

77 Zur Kontamination von Centurio und Longinus vgl. Anm. 49. Diese ist allerdings in den Bibelredaktionen selbst angelegt: Matth. 27,54 bringt die Bekehrung des Centurio (als ἑκατόνταρχος, durch das Erdbeben), ebenso Mark. 15,39 (als κεντυρίων), bei Lukas fehlt die Episode, Joh. 32–37 hat einen römischen Soldaten, der den Lanzenstich ausführt, wobei aus der Wunde Blut fließt und reines Wasser. Der Name Longinus für den bekehrten Centurio taucht erst im Nikodemus-Evangelium I/B, XI, 1 auf. Zu dieser Frage nun ausführlich und mit der einschlägigen Bibliographie W. Puchner, »Λογγίνος και εκατόνταρχος«, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις,* Venedig 2009 (Biblioteca dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia – No 28) S. 298–304.

78 1081 διπλοῦς κρουνὸς ῥέει (1985 noch einmal). Das Auffangen des Blutes ist in der Ikonographie häufig zu sehen. Z. B. auf einer Emailplatte aus Tbilisi zwischen 912–957 durch eine unnimbierte Frau (wahrscheinlich Ecclesia). Vgl. W. F. Volbach/J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1968, Abb. XLVIa. Zu weiteren Details Mrass, *op. cit*.

79 Dies geschieht ausdrücklich zur Purifikation (τὸ καθάρσιν αἷμα τοῦ γένους 113, vgl. Dölger, *op. cit.*). Interessanterweise wird im zypriotischen Passionszyklus (vor 1320) die Figur des lanzenstechenden Centurio vom sich bekehrenden ἑκατόνταρχος klar unterschieden, wobei letzterer (der Name ist in der Handschrift ausgelassen) Wasser und Blut aus der Wunde Christi auffängt. Vgl. dazu genauer im folgenden Kapitel.

80 Der Chor wiederholt die Beobachtungen Marias (1111 ff.) und fügt nach Matth. 27,51–54 noch das Erdbeben hinzu, die zerspringenden Steine und die sich öffnenden Gräber (1109 f.). Einen Hinweis auf das Erbeben gab Maria schon in 1061.

81 1121 ff. fragt sich Maria, wie sie Kreuzabnahme und Grablegung bewerkstelligen solle, kann sich also vom Kreuz entfernt haben. In dem folgenden langen Gespräch zwischen Theologos und Joseph muß sie allein beim Kreuz stehen, denn 1247 ff. spricht sie die Neuangekommenen an, als seien sie eben erst aufgetreten.

82 Johannes hat 998–1007 zum letztenmal gesprochen. Nach Matth. 27,57 geschieht die Kreuzabnahme am späten Nachmittag.

83 Dies ergibt nur einen Sinn, wenn man sich die optisch-darstellende Komponente (des Dramas) wegdenkt und den *Cento* als Gedicht konzipiert erkennt, das sich ausschließlich im Sprachmedium bewegt und frei über Raum und Zeit verfügt.

nisse und die Personenplacierung sowie die inkorrekte Anwendung feststehender Bühnenkonventionen lassen den Verdacht nicht erlöschen, daß der Begriff der Dramatik und ihre theatralische Umsetzung in einem Bühnenraum dem Dichter nicht geläufig war.

1134–37 geht die Ankündigung der Neuangekommenen (Joseph und Nikodemus) zäsurlos in eine Situation simultaner Bühnenpräsenz über, denn Joseph hört die Worte des Johannes erst 1148[84]. Auch Nikodemus wird eingeführt (1137 ff. mit Werkzeugen für die Kreuzabnahme, also Zange, Leiter [1263] und Tücher, 1279 f. auch Myrrhe), er soll den greisen Joseph anweisen und ihm helfen (1155 f.). Die ganze Szene hindurch häufen sich die spannungsstimulierenden Fragen, wie der Leichnam abzunehmen sei, bzw. die diesbezüglichen Aufforderungen, aber auch Josephs Ermahnungen, dem Begräbnis fernzubleiben, da die heiligen Personen in Gefahr seien (1154, 1243, 1258, 1266, 1284, 1468, 1476, 1478). Daß Maria abseits unterm Kreuz stehen muß, geht aus folgenden Tatsachen hervor: 1. 1163 ff. spricht Joseph sie an, ohne daß sie ihn auch nur bemerkt (»schmerzversunken«)[85], 2. 1241 f. fragt Joseph den Theologos, ob nicht auch Maria das eben Erzählte erfahren sollte, 3. 1247 ff. begrüßt ihn Maria, als ob er mit Nikodemus eben angekommen sei. Der kurze Botenbericht Josephs über die Versammlung der Hohenpriester und die Erteilung der Erlaubnis durch Pilatus, den Leichnam zu begraben (1180–88), ist gefolgt von einer neuerlichen Schilderung der Kreuzigungsvorgänge durch Johannes (vor allem 1210 ff.) sowie einer völlig überflüssigen Nacherzählung der Longinus-Episode (1212–1222); aber die Passage bringt nicht nur Ereignisse, die schon zu sehen waren, sondern auch solche, die offenbar nicht zu sehen waren: Maria sei daraufhin aufs Kreuz zugegangen, habe einen Schrei ausgestoßen, das Kreuzholz umarmt, in ihren Händen Blut und Wasser aufgefangen, den Heiland angebetet und ihn daraufhin neuerlich umarmt (ὥστε κισσὸς ἔρνεσιν δάφνης 1233). Nun gibt es schon gewisse Parallelen zwischen 1110–33 (Worte Marias als Bühnenperson) und 1223–1239 (Johannes-Erzählung)[86], doch ist die Aktion Marias in ihrem Sprechtext so deutlich unterdefiniert, daß man nur von nachträglichen, narrativ eingeführten Handlungszusätzen wird sprechen können[87]. Zuschauerwissen und

84 Zu beiden Konventionen Puchner, »Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters«, *op. cit.*, S. 204 ff. und 219 ff.

85 Zur verminderten Kommunikationsfähigkeit von Bühnenpersonen in Ausnahmesituationen (Melancholie, Verliebtheit, Trauer usw.) siehe W. Puchner, »Lauschzenen und simultane Bühnenpräsenz im kretischen Theater«, *Zeitschrift für Balkanologie* 19/1 (1983) S 66–87.

86 Besonders in ihrer Ansprache an Christus 1110 ff. und 1227 ff. (Ὦ θεῖον κάρα …). Nur 1113 und 1229 (über die purifikatorische Kraft des Blutes) sind fast völlig gleich.

87 Spätestens hier wird deutlich, daß der Dialog-Cento nicht als »Drama« konzipiert sein kann. Nar-

Informiertheitsgrad der Rezipienten spielen in der *Cento*-Komposition kaum eine Rolle. Nur so ist auch erklärlich, daß Joseph beipflichten kann: θαυμάστ᾽ ἔφησας, καὶ τὸ πρᾶγμα δεικνύει (1240)[88].

Die Kreuzabnahme selbst ist durch eine Reihe von Arbeitsanweisungen charakterisiert, die auf die Ikonographie hinweisen dürften[89]: 1252 ff. hat es Maria eilig, ihren Sohn in ihre Arme zu nehmen (1256), 1262 ff. weist Joseph den jüngeren Nikodemus an, als erster auf die Leiter zu steigen und die Kreuznägel herauszuziehen; Maria will den Leichnam anfassen (1275), doch Joseph hält sie davon ab (1276 ff.; er selbst will ihn begraben und mit Myrrhe salben); auf die neuerliche Aporie, wie der Körper herunterzulassen sei (1284), folgt die Aufforderung an Maria und die Frauen, die Arme auszubreiten, um den Leichnam zu empfangen (1295 ff.); die Theotokos bittet daraufhin Joseph, den Körper zu halten (1301 f.), ihn aufzurichten (1303) und den Kopf geradezuhalten[90], indem er mit seiner Rechten den Nacken stütze, und seine Körperseite (πλευρὰ) anzuheben[91]; jetzt fordert Johannes Maria und die Frauen auf, die Arme zu öffnen (Körperübergabe 1306), er selber wolle helfen (1308). Daraufhin erfolgt der rituelle Threnos (1309–1426), wie er in der Ikonographie zu sehen ist (1377 ff. ist angeführt, daß Joseph bereit sei, dem Toten das Linnen anzulegen und im Grab Myrrhe auszusprengen), der mit einer aggressiven Judasverfluchung, die den Selbstmord des Elenden als Strafe fordert, endet (bes. 1414 ff.); darauf berichtet Joseph 1427 ff. (gleichsam als Fortsetzung seines kurzen Botenberichts 1180 ff.), daß sich der Verräter schon selbst gerichtet habe[92].

---

rative Repetitionen von gesehener Bühnenhandlung kommen auch in der mittelgriechischen religiösen Dramatik aus dogmatischen und anderen Gründen vor (als lehrreiches Beispiel sei hier die »Eugena« von Theodoros Montselese, 1646, genannt, vgl. W. Puchner, »Raum- und Zeitprobleme in der ›Ευγένα‹ von Montselese«, *Folia Neohellenica* 6, 1984, S. 102–120), aber es gibt keine gravierenden Abweichungen oder Zusätze.

88 Was aufgrund des Sprechtextes wirklich zu sehen ist, ist nur Maria in Adorationshaltung unterm Kreuz.

89 Dazu noch genauer in der Folge.

90 Die nachikonoklastische Ikonographie zeigt den toten Christus mit seitlich gesenktem Kopf (κλίνας τὴν κεφαλὴν nach Joh. 19,30).

91 Dies entspricht der Art, wie auf vielen byzantinischen Abbildungen die Kreuzabnahme dargestellt ist (demnach steht jetzt Joseph auf der Leiter und läßt den Körper herunter, was auch in dem an Nikodemus gerichteten πρῶτος 1258 seine Entsprechung findet), aber auch die Beweinungs-Ikonographie zeigt manchmal das Unterlegen des rechten Arms (Marias). Tatsächlich beginnt einige Verse später die Beweinung Christi (1309 ff.). Dazu noch genauer im Folgenden.

92 Und zwar in einer Kombination von Matth. 27,5 (Galgen) und der Apostelgeschichte des Lukas 1,18 (Sturz). Die Verknüpfung der Todesarten ist das Werk späterer Exegeten (dazu noch in der Folge). Diese entscheidende Nachricht hätte konventionellermaßen in dem ersten Botenbericht

1446 f. erfolgt die Aufforderung Marias an die beiden, den Leichnam in das »neue Grab« zu bringen (εἰς καινὸν λοιπὸν τάφον, was eher Joh. 19,41 μνημεῖον καινὸν entspricht)[93], sein Gesicht mit Tüchern zu bedecken (1453), ihn in die Arme zu nehmen (1454) und sanft aufzuheben (1456); die einzigen Worte, die Nikodemus in dem *Cento*-Dialog spricht, sind Arbeitsrufe an Joseph, den Kopf des Leichnams und den Körper geradezuhalten (1466 ff.); Joseph bedeckt den Kopf mit Tüchern (1470) und den Körper mit Linnen (1471 ff.). Maria hat es eilig (474 f.), gibt noch die Anweisung, den Kopf etwas höher zu heben (1476) und zum Grab aufzubrechen (1478 f.). Den Gang zum *sepulchrum* bezeugen die Worte Josephs, ihm zu folgen (1485 f.) und die Mahnung Marias, den Toten sanft anzufassen (1489 f.). 1492 sind sie angekommen, 1494 ist schon der Stein vorgerollt, 1505 ff. wird der *descensus ad inferos* beschrieben.

Nach dem Threnos vor dem geschlossenen Grab folgt, wie oben ausführlich diskutiert, der Gang zum Haus der Frauen, die Sabbath-Ruhe, die Nachtwache, der Gang zum Grab (ohne die in den Passionen so beliebte Salbenkaufszene), die Engel- und Christuserscheinungen. Hier nähert sich die Handlung der Szenenfolge eines Osterspiels, ohne jedoch unter den verschiedenen Bibelredaktionen die nötigen Selektionen zu treffen: der Zitierzwang des *Cento*-Kompilators drängt auf Vollständigkeit. So kommt es, daß den beiden Marien am Grab einmal der Engel nach Matth. 28,3–4 erscheint (2054 ff.)[94] und sodann folgerichtig Christus in »Chairete« (2094 ff.) nach Matth. 29,9–10; hierauf erscheint ein εὐπρεπὴς νεανίας (2125) allen Frauen zusammen[95], der νεανίσκος nach Luk. 16,5–7, der nochmals die Auferstehung verkündet (2128 ff.); in der Auferstehungserzählung Maria Magdalenas (2128–33, 2444) wird die Engelerscheinung mit der Frohbotschaft nach

Josephs (1180 ff.) ihren richtigen Platz gehabt, den allerdings Maria nicht mitgehört hat. Schubweise und auf größere Versstrecken verteilte Infomationen entsprechen nicht der Konvention der ἀγγελικὴ ῥῆσις (dazu Anm. 67 und L. di Gregorio, *La scena di annunzio nella tragedia greca*, Milano 1967). Joseph ist freilich kein eigentlicher ἄγγελος, sondern handelnde Bühnenperson. An dieser Stelle korrigiert er das Informationsdefizit der Theotokos, die gleich darauf ihrer Befriedigung über das »gerechte« Ende des Bösewichts (κακεργάτης) wortreich Ausdruck verleiht (1434 ff.).

93 Die Benützung eines fertigen Grabes, in einem Garten nahe dem Golgathahügel, scheint tatsächlich wahrscheinlicher, als die aus dem Stein gemeißelte Grabhöhle, die Matth. 27,60 fordert. Wann sollte sich Joseph dieser Arbeit unterzogen haben? Der Hinweis von Tuilier, *op. cit.*, S. 245 auf die Synoptiker-Stellen ist nicht zielführend.

94 Auch der σεισμὸς (Matth. 28,2) ist in 2044 (κλόνος) angedeutet.

95 Der Frauenchor muß sich bei seinem neuerlichen Auftritt (angekündigt 2116 ff.) auf dem Gang zum Grabe (2119) um Frauen aus Galiläa vermehrt haben (2117, nach Luk. 23,58 und 24,10). Die Szene läuft folgerichtig nach Lukas weiter.

Joh. 20,12–13 wiedergegeben (zwei Engel, die nur Maria Magdalena erscheinen)[96]; in 2083 und 2084[97] gibt es vielleicht noch Spuren einer Erscheinung Christi vor Maria[98]; in Maria Magadalenas späterem Botenbericht (2437–2479) wird noch die Erscheinung Christi als *hortulanus* (»noli me tangere« 2451 ff.) nach Joh. 20,14–17 nachgetragen. Die Vollständigkeit der Bibelstellenkompilation triumphiert hier über die dramaturgische Notwendigkeit der Erstellung einer logischen und eindeutigen Handlungsführung. Die gravierendsten dramaturgischen Mißgriffe, neben Kleinigkeiten wie dem unbemerkten Abgang Maria Magdalenas nach der zweiten Engelerscheinung[99], oder dem mehrfachen mißglückten Versuch, auch den

---

96 Nach Luk. 24,4–5 sind es zwei »Männer«, die den Frauen erscheinen. Die Inkonsistenz der Schriftredaktionen beim Grabbesuch hat hier den *Cento*-Dichter zur Handlungswiederholung gezwungen, weil er inhaltlich unvereinbare Ereignisse vollständig zitieren will: Joh. bringt nur Maria Magdalena, bei den Synoptikern sind es mehrpersonige Gruppen: Matth. Maria Magdalena und die »andere« Maria, Mark. Maria Magdalena, die Maria von Jakob dem Jüngeren und Salome, bei Luk. statt der letzteren noch andere Frauen.

97 2083: die Theotokos fordert Christus auf, ihr zu erscheinen; 2084: Maria Magdalena prophezeit, Maria werde Christus früher als die anderen Frauen sehen (was dann allerdings nicht geschieht).

98 Darauf verweist Tuilier, *op. cit.*, S. 299 Am. 1 und zitiert die Zusammenstellung einschlägiger Kirchenväterstellen von C. Giannelli, »Témoignages patristiques grecs en faveur d'une apparition du Christ ressuscité à la Vierge Marie«, *Revue des Études Byzantines* 11 (1953) S. 106–119. Die erste Erwähnung dürfte in der Chrysostomos-Homilie »In Matth. Hom.« 88 zu finden sein. Das Motiv hat auch in der Hymnik eine Rolle gespielt: es findet sich bei Romanos dem Meloden (K. Krumbacher, »Die Akrostichis in der griechischen Kirchenpoesie«, *Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften* 1903, S. 669, V. 244), ist aber auch in die Meßtypika eingegangen (»Du allein unter den anderen Frauen hast Christus geschaut …« H. Vincent/F.-M. Abel, *Jérusalem, Recherches de Topographie, d'Archéologie et d'Histoire*, 2 vols., Paris 1912/14, Bd. 2, S. 353) und von daher in die Ikonographie gekommen (K. Weitzmann, »Eine vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete«, *Tortulae*, Freiburg 1966, S. 317–325, bes. S. 320). Dazu auch K. Wessel, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* II (1971), Sp. 373.

99 Die Abgangsformeln und –motivationen von Maria Magdalena sind während der ganzen Erscheinungsszenen so oft wiederholt und nicht ausgeführt, daß ihr tatsächlicher Exodus erst dann auffällt, wenn sie wieder auf der Bühne auftritt (2437 ff.). Im Detail: 2048, nach der Feststellung des leeren Grabes, will M. M. zurückgehen, um die Frauen zu holen, wobei ihr Maria beipflichtet (2050). Die Engelerscheinung (Maria sieht ihn 2055) zwingt sie offenbar zum Bleiben, denn dieser spricht sie im Plural an (2969 ff.). 2085 soll der Engelauftrag ausgeführt werden, M. M. will zuerst zu Petrus und Johannes laufen (2087, nach Joh. 20,2). Daran hindert sie die »Chairete«-Erscheinung Christi (2097). Nach den Christusworten (2104–2107) mit dem Auftrag, nach Galiläa zu gehen, bricht die Theotokos in Ausrufe des Entzückens aus (Indiz für das sofortige Verschwinden der Erscheinung) und endet mit der Aufforderung an M. M.: Ἀλλ᾽ ἀπίωμεν, ὡς ὁ Δεσπότης ἔφη. Überflüssig ist die von Tuilier in die französische Übersetzung eingefügte Bühnenanweisung schon nach 2107 »Madeleine se retire« (S. 301), ebenso wie die Didaskalie nach 2115 »La Vierge se retire

»Apostellauf«[100] in diesen Auferstehungsszenen unterzubringen[101], ist einerseits der

à son tour«: die Frauen kommen gar nicht dazu wegzugehen, denn schon 2116 kündigt M. M. den Frauenchor an (ἐγγὺς ἰδού, δέσποινα φίλαι σοι κόραι), erweitert um Frauen aus Galiläa (2217 nach Luk. 23,55 und 24,10), die zum Grab laufen (2118 πρὸς τὸν τάφον τρέχουσι μυρίσαι νέκυν). Statt nach Galiläa zu gehen, um die Apostel zu benachrichtigen, schließen sie sich dem Chor an und erleben die Erscheinung des »Jünglings« (nach Lukas). Der schickt sie zu den Aposteln und Petrus, um die Frohbotschaft zu verkünden. 2134 ff. gibt M. M. zu erkennen, daß sie den Auftrag ausführen will. Nichts läßt nun auf ihren tatsächlichen Abgang schließen, denn auch der Chor will vom Grab hinwegeilen (2140, 2147, 2162, 2171), wozu es allerdings nicht kommt, weil der fünfte Bote mit der Auferstehungserzählung dies verhindert (2174 ff.). Nach der Überbringung der Frohbotschaft durch ihn (2378–2388) wollen alle Frauen wieder ans Grab gehen (2410, das sie ja eigentlich gar nicht verlassen haben, – nur Matth. 28,9–10 gibt an, daß die »Chairete«-Erscheinung auf dem Nachhauseweg der Frauen stattgefunden habe, aber selbst wenn der Autor diese Ortsänderung berücksichtigt hat, müssen die Frauen für die zweite Engelerscheinung nach Lukas wieder am Grab sein), um die Auferstehung zu bezeugen. Der erste Verdacht ergibt sich 2415 ff., wo der Chor (nach Joh.) berichtet, M. M. sei als erste am Grab gewesen (was Maria im nachhinein 2421 korrigiert, da sie doch auch dabei war), und bestätigt sich 2432, wo der Chor das Auftreten M. M. ankündigt. Sie kann also nur sofort nach ihren letzten Worten 2134–2137 abgegangen sein.

100 Als »Apostellauf« bezeichnet man in der Passionsspielforschung den Gang Petri und Johannes' zum Grab, nachdem sie von Maria Magdalena über die Auferstehung Christi und seine Erscheinung als Gärtner (»noli me tangere«) unterrichtet worden sind (Joh. 20,3 ff.).

101 Der erste Hinweis findet sich in 2092, nachdem den beiden Marien der (erste) Engel erschienen ist und Maria Magdalena 2087 den (nicht ausgeführten) Entschluß faßt, den Engelauftrag auszuführen und Petrus und Johannes zu benachrichtigen: οὗτοι δ' ὅμως ἔδραμον ἰδεῖν τὸν τάφον. Woher hat M. M. diese Information? Erst 2137 wird sie tatsächlich abgehen, um Petrus die Nachricht zu bringen (vgl. vorherige Anm.). Nach dem Botenbericht der Auferstehung erzählt der Chor (nach Joh.) 2415 ff. von M. M.s Gang allein zum Grab (Korrektur der Theotokos 2421 ff., siehe Anm. 99) und dem Apostellauf: Καὶ μὴν ὁ Πέτρος σὺν Ἰωάννῃ φίλῳ, / θᾶττον δραμόντες πρὸς τάφον ζωηφόρον / καὶ πάντ' ἀκριβώσαντες … (2415–2417). Woher weiß der Chor das? M. M. wird erst 2437 ff. Bericht erstatten. Hier ist nicht nur die Reihenfolge der Johannesperikope verkehrt (M. M. Joh. 20,1–2, Apostellauf Joh. 20,3 ff.), sondern Ereignisse *off-stage* und *on-stage* durcheinandergeworfen (die Engelerscheinung vor M. M., allerdings nicht nach Joh. und zusammen mit der Theotokos, vgl. 2421 ff., war auf der Bühne zu sehen). Narrative Strukturen überlagern hier die *verisimilitudo* der Bühnenhandlung. Die darauffolgende Rekapitulation der Ereignisse durch Maria (2421–2433) ist nicht besser; sie reiht die Auferstehungsepisoden folgendermaßen: 1. Gang der Theotokos und M. M.s zum Grab (Korrektur von 2416 ff.), 2. Benachrichtigung der Apostel durch M. M. (zur Rekonstuktion des Exodus vgl. Anm. 99), 3. Apostellauf (2428 f.), 4) neuerlicher Gang aller Frauen zum Grab (2431, nach Luk. zweite Engelerscheinung). Die tatsächliche Bühnenhandlung ist aber 1–4–2–3, denn beim zweiten Grabbesuch war M .M. noch anwesend (siehe oben). Die zeitliche Stellung des Apostellaufs ist nur aus der Johannesperikope zu erschließen, im Bühnentext (2292, 2415 f.) bleibt sie unklar. In der Erzählung M. M.s (2437–2479) taucht das Motiv wieder auf: 2460 hat sie die Erscheinung den Aposteln erzählt und diese seien zum Grab gelaufen (die richtige Reihenfole nach Joh.). Die *Cento*-Technik führt aufgrund der Abweichungen der einzelnen Evangelienberichte zu einer Kon-

Einbruch narrativer Strukturen in die Bühnengegenwart, die bereits Geschehenes und Gesehenes (ungenau) repetieren[102], und andererseits der Umschlag von narrativen Strukturen in dargestellte Bühnengegenwart, wie dies im fünften Botenbericht (2194–2388) der Fall ist durch die Einblendung zweier Spielszenen[103]. Für diese

---

fusion der Passionsepisoden, was in den Osterspielen nicht passieren kann, da die Aufführung zur Selektion zwingt (dazu noch in der Folge). Der Versuch, den Apostellauf als *off-stage* Episode in die Szenenreihe einzuschmuggeln, läßt doch einige Schlüsse über die ästhetischen Prämissen des *Cento*-Gedichtes zu. Die Präferenzen liegen deutlich auf der Seite der möglichst vollständigen Zitatenkompilation, nicht auf der handlungskausalen Konsistenz der Ereignisfolge. Insofern lassen sich auch Schlüsse auf die Rezeptionsästhetik ziehen: der Genuß (des Lesens oder Anhörens) liegt im Erkennen der Wortzitate, nicht im Verfolgen der (bekannten) Handlung (Bühnenaktion). Die *Cento*-Technik hat als Konsequenz, daß ein ganzheitlicher formäshetischer Gestaltungswille nicht zu den primären Zielvorstellungen der Gattung zählt. Kompilation vor Komposition.

102 Neben der (oben behandelten) Longinus-Episode gibt es hier noch folgende Beispiele: der Gang Maria Magdalenas allein zum Grab (2417 ff. Chor, korrigiert von Maria 2421 ff. und 2435 f. – die Theotokos erzählt dem Chor, was M. M. am Grab gesehen hat [nach Joh., in Wirklichkeit war Maria selbst anwesend], sowie 2437 ff. – M. M. bestätigt, sie habe Maria all dies erzählt, 2441 gibt sie allerdings an, sie sei zuerst mit ihr [σὺν σοὶ τὸ πρῶτον], dann mit zwei Aposteln [Kontaminierung mit dem Apostellauf] am Grab gewesen), die Anzahl der gesehenen Engel, die Versionen des Apostellaufs, der auf der Bühne nie zu sehen war (vgl. Anm. 101) usw.

103 Die rasche Replikenfolge der Sprechpersonen läßt eine Eingliederung der beiden Szenen in den Botenbericht, der sich streckenweise auch der direkten Rede bedient, eigentlich nicht zu. Der Botenbericht gibt in direkter Rede die Worte der Soldaten wieder (2210–2223), dann das Gespräch der Hohenpriester unter sich (2227–29, was in der Bühnenhandlung dem *aside* entsprechen würde; interessanterweise kommen dramatische Konventionen wie *aparte*, Lauschszenen usw., die einen gewissen Grad von Bühnenverständnis erfordern, überhaupt nicht vor; vgl. dazu im Altertum D. Bain, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977), die Hohenpriester zu den Soldaten (2231–40), worauf der erste Wächter die Auferstehung berichtet (2242–2269). Sodann sind die beiden *life*-Szenen eingeblendet: 1. Hohepriester (2270–76), Soldaten (2277–84), Hohepriester (2295 Bestechung), Soldaten (2286–88 fürchten Pilatus), Hoheprister (2289–94 gehen gleich zu Pilatus), 2. Soldaten (2295 Klageruf), Pilatus (2296), Hohepriester (2297–98), Pilatus (2299–2301), Hohepriester (2302), Soldaten (2303-04 der Leichnam sei gestohlen worden), Pilatus (2305–29 ausführliche Zweifel), Soldaten (2330–41), Pilatus (2342–45 will Beweise), Hohepriester (2346–55), Pilatus (2356–64 logische Argumente sprechen gegen den Bericht), Hohepriester (2365–73 Heer soll Apostel arretieren), Pilatus (2374–75 weigert sich), Hohepriester (2376–77). Dann fährt der Bote mit der Frohbotschaft fort (2378–88 die Soldaten erzählen überall die Auferstehung und werden auch zu Maria kommen). Die beiden eingeblendeten Szenen gehören zweifellos zum Lebendigsten und Dramatischsten, was das ganze Werk zu bieten hat. Sie sind allerdings nicht nur ein Beweis dafür, daß der Autor die Funktion des Botenberichts nicht verstanden hat, sondern auch dafür, daß ihm der Begriff der Bühnenwirklichkeit (Stützung der Ortseinheit durch die Botenberichte) überhaupt fremd ist. Hier ist auch die sonst übliche »gleitende« Raumvorstellung (die auf die Passionsikonographie zurückzuführen

sehr modern anmutende Technik gibt es in der antiken Dramatik keine Parallele; sie deutet auf ein grundsätzliches Mißverstehen der Bühnenkonsequenzen feststehender dramatischer Formkonventionen, die man ohne tieferes Verständnis bloß äußerlich nachzuahmen versucht.

Auch in der Folge ist sich der Autor nicht mehr im Klaren darüber, was die einzelnen Bühnenpersonen schon wissen (gesehen haben) und was nicht[104]; auf den »Zuschauer« und seinen Informiertheitsstand wird keine Rücksicht genommen. Das Puzzle-Spiel der Bibelstellenkompilation (das nun gegenüber den Tragödien-Passagen deutlich zunimmt) und der Zitierzwang aller einschlägigen Passagen führt in handlungskausal ausweglose Situationen, aus denen sich der *Cento*-Dichter durch informationstechnische Akrobatik zu retten versucht: das augenfälligste Beispiel ist der Auferstehungsbericht Maria Magdalenas (2437–2479). Sie wird 2431 vom Chor angekündigt; auf ihre Frage hin (2434) gibt ihr Maria zu verstehen (2435 f.), sie erzähle den κόραις, was Maria Magdalena zuerst gesehen und den Aposteln erzählt habe[105]. Zu Beginn bestätigt Maria Magdalena das Gesagte (2437 gegen das bessere Wissen des Zuschauers [Lesers]): sie sei zum Grab gegangen, das wisse Maria (2438), das habe sie ihr erzählt (2439); es sei unnötig zu wiederholen, daß sie zum Grab gegangen sei (2439), συν σοὶ τὸ πρῶτον, εἶτα σὺν μύσταις δυοῖν (2441 »zuerst mit dir, dann mit zwei Aposteln«)[106]; dort habe sie zwei Engel gesehen (im Gedicht waren es aber zwei verschiedene Engel, einmal nach Matth., und einmal nach Mark.)[107]; es folgt die Erscheinung Christi als *hortulanus* (»noli me

sein dürfte) verlassen und ein plötzlicher, unvorbereiteter sprunghafter Ortswechsel vollzogen. Die Selbstverständlichkeit, mit der diese Szenen in den konventionellen Botenbericht eingeschoben sind, legt den Verdacht nahe, daß überhaupt kein konkretes Raumverständnis (und damit Aufführungsverständnis) vorliegt.

104 Vgl. z. B. die Chor-Rhesis 2415 ff., die zuerst den Apostellauf bringt und dann fortfährt: ὡς Μαγδάλ᾽ εἶπε Μαρία πιστουμένη, / πρώτη δραμοῦσα, πάντ᾽ ἀκριβωσαμένη / καὶ τὴν κένωσιν μηνύσασα τοῦ τάφου (nach Joh.), was die Theotokos versucht, mit der tatsächlichen Bühnenwirklichkeit in Einklang zu bringen (2421 f.): Ναὶ ναὶ πρὸ πασῶν ἥδ᾽ ἔδραμεν ἐς τάφον, / ἐγώ τε ταύτῃ ξυνέδραμον αὐτίκα … Noch gravierendere Beispiele im Bericht von Maria Magdalena (2437–2479), siehe in der Folge.

105 Also ganz nach Joh. Dabei wird übergangen, daß Maria bei der ersten Engelerscheinung zugegen war, und daß der »Zuschauer« (Leser) dies selbst gesehen (gelesen) hat.

106 Dies steht erstens in deutlichem Widerspruch zu dem eben Gesagten, und zweitens wird der Grabbesuch der Frauen mit dem Apostellauf verquickt.

107 Der Bericht folgt Joh. (nicht Luk., der von zwei ἄνδρες spricht), indem er den zweimaligen Grabbesuch zu einem Gang zusammenzieht. Der Ansicht von Tuilier »On notera combien le drame organise d'une façon logique les données apparemment contradictoires des différents récits évangéliques« (S. 313 Anm. 1) wird man schwerlich zustimmen können.

tangere« 2451ff.) und der Gang zu den Aposteln, die ihrerseits zum Grabe liefen, um sich von dem Berichteten zu überzeugen (2461ff.); doch sie brauche dies Maria nicht zu erzählen, weil sie dieser schon alles berichtet habe[108]; daraufhin sei die Theotokos mit zwei anderen Marien (ξὺν δυσὶν ἄλλαις Μαρίαις φιλουμέναις) zum Grab gegangen, und der Heiland sei ihr erschienen[109]; in der Folge sollen ihn auch zwei Apostel ἀπιόντας ὡς πρὸς ἀγρὸν (2472) gesehen haben (nach Mark. 16,12 in »anderer« Gestalt)[110]; sie seien hingegangen, diese Erscheinung den anderen Jüngern zu erzählen (2474); dorthin sollten sie sich auch begeben, vielleicht erschiene ihnen wieder der Herr (2475f.)[111]. Das Kaleidoskop der Bibelstellen hat hier Episodenabfolge und Personenperspektivität ineinandergeschoben; die rezipierte Bühnenrealität wird dem Mosaik der einzelnen Evangelistenredaktionen ohne Rücksichtnahme auf handlungskausale Logik untergeordnet; eine Datensteuerung nach Maßgabe der Gesamtrezeption des Geschehnisablaufes von Anfang bis zum Ende fehlt fast völlig. Die Einzelepisoden des Heilsgeschehens werden verbindungslos nebeneinandergestellt, ohne Auswahl alle relevanten Evangelistenpassagen eingebracht. Das Heilswort ist Offenbarung und kann nicht angezweifelt werden, bedarf der handlungskausalen Verknüpfung nicht.

In der letzten »Szene« endlich (2480ff.) sind Chorlied[112], Mauerschau und Bühnenhandung in eins verquickt: der Chor berichtet nicht nur, was auf der Bühne

108 2463 ff. … οὐ χρή τ᾽ αὖ λέγειν / ἅτε ξυνούσης καὶ σέθεν πρὸ βραχέος / ἔκλυον ἱστόρησά τ᾽ οἶδας παγκάλως. Dies stimmt nicht. Von der Erscheinung Christi als Gärtner kann Maria zu diesem Zeitpunkt keine Kenntnis haben. Hier ist entweder die »Chairete«-Erscheinung mit »noli me tangere« kontaminiert, oder der Dichter verläßt die Faktizität der gesehenen Bühnenhandlung überhaupt zugunsten einer Nacherzählung der Johannes-Perikope.

109 Hier wird das Zuschauer/Leser-Gedächtnis arg unterschätzt, war es doch Maria Magdalena selbst, die mit der Theotokos zum Grab ging (2038ff.). Mit der Erscheinung muß das »Chairete« (Matth. 28.9–10) gemeint sein. Tuilier, ohne auf die Unstimmigkeit des Erzählten mit der Bühnenhandlung einzugehen, weist darauf hin, daß die beiden anderen Marien Maria des Kleopas und Maria, die Mutter des Markus, seien (*op. cit.*, S. 329 Anm. 1). Dies läßt sich durch die Synoptiker-Redaktionen nicht mit Sicherheit erweisen. S. 289 Anm. 1 beim ersten Gang der beiden Frauen vermerkt er, daß bei der Anrede von Maria Magdalena durch die Theotokos als »Μαρία« (1989) Matth. 28,1 zugrundeliege. Die Unsicherheit der Bibelredaktionen wird in der Exegese dann auf die »drei« Marien festgelegt (Gregor von Nazianz, »In Sanctum Pascha« LXV, 24 *Patr. gr.* 36: 656 D).

110 Es bleibt dahingestellt, ob diese im Gedicht mit den beiden Jüngern auf dem Gang nach Emmaus zu identifizieren sind. Über diese Erscheinung berichtet Kleopas 2493 (nach Luk. 24,13–33). Die Worte Maria Magdalenas 2475 bilden freilich ein positives Indiz für eine solche Identifizierung.

111 Damit leitet Maria Magdalena zur letzten »Szene« im Hause mit den versammelten Aposteln über, wo Christus tatsächlich erscheinen wird.

112 Der Chor der befreundeten Frauen (γυναῖκες, φίλαι, κόραι, sie selbst sprechen 478 Maria als ἀδελφὴ φιλτάτη an) weist bedeutende Abweichungen vom antiken Tragödienchor auf: die reflek-

gleichzeitig vorgeht und zu sehen ist, sondern was er selbst tut; erst die Christuserscheinung vor den Aposteln (2504 ff.) unterbricht diese rein narrative Dimension der Handlungsführung[113].

Von »Drama« kann hier keine Rede mehr sein. Der *Cento*-Dichter wendet zwar einige Formkonventionen der antiken Tragödie an, gibt sich aber über die bühnentechnischen und bühnenräumlichen Anwendungskonsequenzen dieser Techniken keine Rechenschaft; der fiktive »Zuschauer« und sein Informiertheitsstand, den der Dramatiker immer vor Augen haben muß[114], ist ihm unbekannt; an einer eindeutigen Handlungsführung als Voraussetzung jeglicher Dramatik ist ihm nichts gelegen. Das wahrscheinlichste ist, daß die ausgeschöpften Tragödientexte (als sprachliche »Steinbrüche« für die *Cento*-Kompilation) gar nicht als »Dramen« und »Theaterstücke« verstanden worden sind, sondern als dialogische Poeme (ähnlich wie die Terenzko-

---

tierende Funktion des »idealen Zuschauers« (Schiller) ist nicht immer durchgehalten, die formalen Konventionen (*stasimon*, Einzugslied, Koryphäe usw.) sind fast völlig vernachlässigt. Vgl. zur Frage auch Trisoglio 1979, *op. cit*. Das »Chorlied« 2480–2503 ist ein Handlungsbericht, der dem »inneren Monolog« der Erzähltechnik ähnelt. Die Frauen beschreiben aus ihrer Perspektive, was sie sehen und tun: 2480 ff. Ankunft beim Haus, 2485 die Frage, wie sie τῶν θυρῶν κεκλεισμένων (Joh. 20,19) hineinkommen sollen, 2487 hört sie Maria (Markusmutter) und öffnet ihnen, 2488 treten sie leise ein, um niemand zu erschrecken, 2490 berichten sie, daß elf Apostel (Thomas fehlt) und andere Freunde versammelt seien, 2492 schließt Maria die Türen, 2493–96 bezieht sich auf den Kleopas-Bericht über die Christuserscheinung auf dem Gang nach Emmaus, 2498 bringt die Christuserscheinung selbst, 2500 Πῶς πῶς πάρεστι, τῶν θυρῶν κεκλεισμένων; und 2501 ff. eine typologische Übertragung aus der Auferstehungsmystik: die geschlossene Tür, das versiegelte Grab und die jungfräuliche Geburt werden gleichgesetzt (2502 καὶ πρὶν προῆλθεν ἐκ πυλῶν τῆς Παρθένου, / ἄλυτα τηρῶν κλεῖθρα μητρὸς πανάγνου, die Stelle ähnlich auch bei Theodoros Prodromos, zur Vorgängigkeit Tuilier, *op. cit*., S. 50 ff., vgl. dazu noch im Folgenden). Der fast stenogrammartige Kurzbericht vermittelt den Eindruck, als habe es der Dichter eilig gehabt, mit dem *dénouement* zu Ende zu kommen.

113 Solche Umschläge von dramatischer in erzählende Handlungspräsentation sind im religiösen Theater nicht unbekannt. Ein Paradebeispiel ist der Schluß des Legendenspiels »Eugena« aus dem 17. Jh., wo es ebenfalls zu erzählenden Wiederholungen und Rekapitulationen kommt, die die Zuschauerperspektive des Dramatischen nicht mehr berücksichtigen (dazu W. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Athen 1991, S. 325 ff.); auch hier sind ikonographische Bildreihen-Strukturen für den dramatischen Ausbau ausschlaggebend. – Die das Werk abschließende Christus-Rede (2504 ff.) bringt nach Joh. 20,20–21 das Vorzeigen der Wundmale (2511), die Berührung (2514 ff.) und das Einhauchen des Hl. Geistes. Der Hinweis auf Thomas ist ausgespart.

114 Besonders die klassizistische Dramaturgie legt Wert darauf, daß der Zuschauer immer einen gewissen Informationsvorsprung vor den Bühnenpersonen hat; in der bevorzugten Stellung bei der Informationsvergabe besteht der charakteristische Genuß des Zuschauers (Pfister, *op. cit*., S. 67–148 mit weiterer Literatur).

mödien für Hrotswitha von Gandersheim)[115]. Alle Aufmerksamkeit ist auf das virtuose Spiel der Stellenzitate, in oft kontrapunktischen Sequenzen zwischen Antike und Christentum hin- und herpendelnd (das heiligste Thema wird im herrlichsten Sprachgewand dargeboten)[116], gerichtet, die dramatischen Techniken des Botenberichts, der Mauerschau und des Chorliedes werden in ihrer Bühnenabhängigkeit nicht erkannt und zum Teil falsch angewendet. Eine im Detail durchkonstruierte Bühnenwirklichkeit wird nicht durchgehalten, die Kompilationslust der *Cento*-Gattung führt zu unauflöslichen Widersprüchen. Der Ausdruck »Drama«, soweit er im Gedicht vorkommt, hat auch andere Konnotationen, die mit der Literaturgattung »Drama« nichts zu tun haben[117]; die von der Protagonistin (und vor allem Johannes dem Theologen) von Anfang an und immer wieder ausgesprochene Auferstehungsgewißheit[118] läßt die in manchen Manuskripttiteln angeführte »Tragödie« als literarische Etikettierung ungerechtfertigt erscheinen; die Tragik der menschlichen Ebene der Passion ist durch den Triumph auf der theologischen Ebene ständig entschärft und letztlich aufgehoben – Christi Tod bedeutet die Beseitigung des Todes und das Ewige Leben der Menschheit[119]. Die Berechtigung der Gattungszuordnung »Tragödie« aufgrund der Nachahmung antiker Tragödienstrukturen (neben den Stellenzitaten) erscheint beschränkt, da diese Texte in ihrer Wesenheit als Theaterstücke nicht erkannt sind. Dieser Befund aber weist ins Mittelalter, nicht in die Kirchenväterzeit, wo Theaterleben noch lebendige Wirklichkeit darstellte[120].

115 Vgl. M. M. Butler, *Hrotswitha: the Theatricality of Her Plays*, New York 1960. Vgl. auch H. Zeydal in *Speculum* 20 (1945) S. 443.

116 Es war für die damalige Zeit und das Gelehrten- oder Schulmilieu wohl weniger anstößig, daß Christus die Worte von Dionysos spricht und Maria laufend Medea zitiert, als für die Gelehrtenkritik späterer Jahrhunderte.

117 Im Werk selbst als aufsehenerregendes, auffälliges Ereignis (Handlung, Vorfall): 146 τίς λαβὴ δράματος, 360 τίς δὲ δράματος λαβή, als Handlungsakt 269 und 496 (δρᾶμα τῶν μιαιφόρων), 2433 (Ereignis, Vorfall). Drama steht auch dem umgangssprachlichen »dramatisch« (außergewöhnlich, exzeptionell, spannend usw.) nahe. Als »Drama« wird deshalb z. B. auch der Roman bezeichnet (vgl. H. Hunger, *Antiker und byzantinischer Roman*, Heidelberg 1980, S. 10). In systematischer Übersicht W. Puchner, »Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechischen Schrifttradition«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, *op. cit.*, Bd. 2, S. 169–200.

118 Theotokos: 507, 780, 891 ff., 1007, 1505, 1915 f., 2011 und *pass.* Dazu kommen noch die einschlägigen Stellen von Johannes dem Theologen.

119 Zur byzantinischen Osterbotschaft mit einschlägiger Literatur vgl. auch W. Puchner, »Zur liturgischen Frühstufe der Höllenfahrtsszene Christi. Byzantinische Katabasis-Ikonographie und rezenter Osterbrauch«, *Zeitschrift für Balkanologie* 15 (1979) S. 98–133.

120 Eine ganz ähnliche Diagnose hat schon Krumbacher gestellt: »… das Drama leidet an starken Verstößen gegen die elementarsten Regeln der Technik … In der Zeit, als dieses Scheindrama ent-

PASSIONSIKONOGRAPHIE

Der »Christus patiens« ist keine »Tragödie«. Ist er ein »Passionsspiel«?[121] Die Frage ist angesichts der verworrenen thematischen Bildabfolge nach der Auferstehung nicht unberechtigt, doch reichen die griechischen Zeugnisse für eine Komparation nicht aus[122]. Ein erster Vergleich mit der lateinischen Osterspiel-»Entwicklung«[123] zeigt das Ausmaß der Konfusion: an den Kern der *visitatio*[124] schließt sich die

stand, fehlte die wichtigste Voraussetzung dieser Literaturgattung, die Aufführung…« (K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, München 1897, S. 747).

121 Krumbacher, Dölger u a. haben diese Zuordnung vorgezogen.

122 Dies betrifft vor allem den *Cento* des »Zypriotischen Passionszyklus« (vor 1320), für den ein westlicher Ursprung nicht ganz ausgeschlossen werden kann (dazu letzthin W. Puchner [with the advice of N. Conomis], *The Crusader Kingdom of Cyprus – A Theatre Province of Medieval Europa? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the ›repraesentatio figurata‹ of the Presentation of the Virgin in the Temple*, Athens, Academy of Athens 2006, S. 67–134, Text und Kommentar S. 189–249), die beiden dialogischen Versgedichte aus dem venezianischen Kreta (M. I. Manousakas, »Ελληνικά ποιήματα για τη Σταύρωση του Χριστού«, *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, vol. 2, Athènes 1956, S. 48–74 und ders./O. Parlangeli, »Άγνωστο κρητικό ›Μυστήριο των Παθών του Χριστού‹«, *Κρητικά Χρονικά* 8, 1954, S. 109–132, sowie neuerdings W. F. Bakker/A. F. van Gemert, *Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωσιν του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού, ποιηθείς παρά του ευγενεστάτου άρχοντος κυρού Μαρίνου του Φαλιέργου. Κριτική έκδοση*, Heraklion 2002) und das sechsszenige Passionsspiel des orthodoxen chiotischen Prediges Michael Vestarchis zwischen 1642 und 1662 (M. I. Manousakas/W. Puchner, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ΄αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια*, Athen, Akademie Athen 2000, S. 107–135), das jedoch unter jesuitischem Einfluß entstanden ist (W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*, Wien 1999, Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277, S. 104 ff.).

123 Es geht um strukurelle Zuwachsschemata. Zum Entwicklungsbegriff im mittelalterlichen religiösen Theater vgl. W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 Bde., Wien 1991 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 216), S. 9 ff.

124 Der Gang der Marien zum Grabe und der Dialog mit dem Engel »quem quaeritis«, wie er im lateinischen Ostertropus festgehalten ist, gilt als Kernpunkt der Osterspielentwicklung (Textzusammenstellung bei K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Oxford 1933 und W. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Berlin 1975 ff.). Die Szene erstmals ausführlich beschrieben in der »Regula Concordis«, von St. Ethelwold (965–976) (Ed. Th. Symons, *Regularis Concordiae Anglicae Nationis Monarchorum Sanctiomaliumque*, London 1958). Die umfangreiche Literatur zusammengestellt bei S. Sticca, *The Latin Passion Play: Its Origin and Development*, Albany, Univ. of New York 1970, S. 39–50. Besonders aufschlußreich H. de Boor, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Tübingen 1967 und Th. Stemmler, *Liturgische Feiern und geistliche Spiele.*

Auferstehungserzählung durch Maria Magdalena an die Apostel an (Frankreich 12. Jahrhundert)[125], in Deutschland entsteht daraufhin der »Apostellauf«[126], nach der *visitatio* schiebt sich die Erscheinungsszene Christi »noli me tangere« ein[127], am Ende erfolgt die Erscheinung Christi vor den Jüngern und als *peregrinus* auf dem Gang nach Emmaus, am Anfang der Szenenreihe bildet sich die *mercator*-Szene mit dem Salbenkauf der Frauen heraus[128] (die im *Cento* völlig fehlt)[129]. Im Übergang vom Auferstehungsspiel zum Osterspiel folgt darauf noch die Höllenfahrt Christi *(katabasis)*[130], Juden-, Wächter- und Pilatusszenen rahmen die bisherige Szenenfolge zu Beginn und am Ende ein[131]. Erst in die voll ausgebauten Passionsspielformen werden dann liturgische Dromena wie *adoratio*, *depositio* und *elevatio* integriert[132]. Die Szenenreihen sind bildgeprägt, aufführungsbezogen und

---

Studien zu den Erscheinungsformen des Dramatischen im Mittelalter, Tübingen 1970. Vgl. auch J. Drumbl, *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma 1981.

125 Zu Maria Magdalena, deren Vorleben »in gaudio« den *Cento* überhaupt nicht beschäftigt, vgl. in Auswahl: H. Garth, *Mary Magdalene in Medieval Literature*, Baltimore 1950, G. O. Knoll, *Die Rolle der Maria Magdalena im geistlichen Spiel des Mittelalters*, Berlin/Leipzig 1934, O. Jodogne, »Marie Madeleine pécheresse dans les Passions Médiévales«, *Scrinium Lovanense*, Louvain 1961, S. 272–284, M. N. Hoffmann, *Die Magdalenen-Szenen im geistlichen Spiel des Mittelalters*, Diss. Münster 1933, G. Cohen, »Le personnage de Marie Madeleine dans le drama religieux français du Moyen Age«, *Convivium* 14 (1956) S. 141–163, M. J. Chauvin, *The Role of Mary Magdalene in Medieval Drama*, Washington 1951 usw.

126 Dazu O. Schüttpelz, *Der Wettlauf der Apostel und die Erscheinungen des Peregrinispiels im geistlichen Spiel des Mittelalters*, Breslau 1930.

127 Vgl. Anm.125 und A. Dust, *Die Magdalenenszenen im französischen und provenzalischen geistlichen Spiel des Mittelalters*, Diss. Münster 1939.

128 In Auswahl: K. Dürre, *Die Mercator-Szene im lateinisch-liturgischen, altitalienischen und altfranzösischen Drama*, Diss. Göttingen 1915, M. Mathieu, »Le personnage de marchand de parfums dans le théâtre médiéval en France«, *Le Moyen Age* LXXIV (1968) S. 39–71, P. Abrahams, »The Mercator-Scenes in Medieval French Passion Plays«, *Medium Aevum* 3 (1934) S. 112–123, A. de Boor, »Der Salbenkauf in den lateinischen Osterspielen des Mittelalters«, *Festschrift L. L. Hammerich*, Kopenhagen 1962.

129 Aus dem Salbenkauf entstehen eigene weltliche Kurzspiele: A. Bäschlin, *Die altdeutschen Salbenkrämerspiele*, Diss. Basel 1929, C. F. Bühler/C. Selmen, »The Melk Salbenkrämerspiel: an unpublished Middle High German Mercator Play«, *Proceedings of the Language Association of America* 63 (1948), F. Svejkovsky, »Die Vetula-Episode im Melker Salbenkrämerspiel«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 87/1 (1968) usw.

130 K. W. Ch. Schmidt, *Die Darstellung von Christi Höllenfahrt in den deutschen und ihnen verwandten Spielen des Mittelalters*, Diss. Marburg 1915, Puchner, »Zur liturgischen Frühstufe«, *op. cit*. (mit weiterer Literatur).

131 R. von Stoephasius, *Die Gestalt des Pilatus in den mittelalterlichen Passionsspielen*, Würzburg 1969.

132 Zur *depositio*, die für den *Cento* von besonderer Bedeutung ist, S. Corbin, *La Depositio liturgique de Christ au Vendredi Saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux*, Paris/Lissabon 1960.

selektiv, was den Gebrauch der Schriftquellen betrifft[133]. Ihr sukzessives Anschwellen zu spätmittelalterlichen Großformen entwickelt später eine Eigendynamik, die ihre Themen nicht mehr aus dem autorisierten Schriftbereich schöpft (AT, NT und Apokryphen), sondern freier dem weiten Feld der Volksfrömmigkeit entlehnt[134].

Von einem solchen szenischen Verständnis ist der vorliegende *Cento* weit entfernt; es geht ihm nicht um eine (symbolische oder auch realistisch eindringliche) Präsentation des Heilsgeschehens zu didaktischen und pastoraltheologischen Zwecken, sondern um das kunstvolle Gewebe der Stellenkompilation. Dies ist etwa an den Christuserscheinungen augenfällig: der Kompilator hat mit Ausnahme von Paulus[135] keine der Jerusalemer Redaktionen ausgelassen[136], bloß die galiläischen Erscheinungen[137], und nach der Jüngererscheinung *porta clausa* (Joh. 20,19–23) ist die Thomas-Episode eliminiert (Joh. 20,24–29)[138]. Sogar die Erscheinung vor Maria, die keine Evangeliengrundlage hat, scheint berücksichtigt[139]. Von diesem theologisch-philologischen Vollständigkeitsdrang, der zu Lasten einer verständlichen Handlungsführung geht, führt kein Weg zu den linienförmigen Episodenreihen der westlichen Passionsspielstruktur[140].

---

133 Zum Begriff der »liturgischen Szene«, der für alle kirchlichen Ausdrucksmedien Geltung haben kann, Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene, op. cit.*, S. 12 f. (mit weiterer Literatur).

134 Puchner, *op. cit.*, S.116 ff. und ders., *Akkommodationsfragen. Einzelbeispiele zum paganen Hintergrund von Elementen der frühkirchlichen und mittelalterlichen Sakraltradition und Volksfrömmigkeit*, München 1997.

135 1. Kor. 15,5–7, wonach Christus zuerst Petrus, dann den Zwölf, mehr als 50 Brüdern, dann Jacobus, allen Aposteln und endlich Paulus selbst erschienen sein soll. Die Stelle blieb ohne jegliche Auswirkung auf die Ikonographie.

136 Mit Ausnahme der nur bei Luk. 24,34 bezeugten Erscheinung vor Petrus. Vgl. Mark. 16,9 vor Maria Magdalena, Matth. 29,9–20 (»Chairete« auf dem Nachhauseweg der Maria Magdalena und der »anderen« Maria), Joh. 20,11–18 (»noli me tangere«), Mark. 16,12 (zwei Jüngern beim Gang auf Feld in »anderer« Gestalt), Luk. 24,35–50 (auf dem Gang nach Emmaus).

137 Matth. 28,16–20 (den Aposteln in Galiläa, Missionsauftrag), Mark. 16,14–18 (den Jüngern beim Mahl), Joh. 21,1–14 (die Erscheinung am See Genezareth), Joh. 21,15–19 (der Auftrag an Petrus).

138 Mit dieser Szene schließt in der griechischen Tradition der Zypriotische Passionszyklus und die chiotische Passion von Michael Vestarchis (vgl. das nächste Kapitel).

139 Vgl. Anm. 98.

140 Die Thesen vom Urspung der lateinischen Passionen im »Christus patiens« brauchen heute nicht mehr diskutiert zu werden. Aber auch die Tradition der Marienklage hat keine direkte Einflußnahme auf die Passionsspielentstehung. Dazu S. Sticca, »The Literary Genesis of the Latin Passion Play and the Planctus Mariae: A new Christocentric and Marian Theology«, *The Medieval Drama. Papers of the third Annual Conference of Medieval and Early Renaissance Studies*, Albany 1972 und ders., *The Latin Passion Play*, *op. cit.*, S. 122 ff.

Trotzdem ist auch diese Szenenreihe, soweit sie sich auf der »Bühne« bzw. in der fiktiven Dramenrealität, die der Dialog impliziert, abspielt, und nicht in Botenberichten und »Teichoskopien« narrativ formuliert wird, von der Ikonographie geprägt. Während die frühere Annahme eines Einflusses des mittelalterlichen Theaters auf die religiöse Malerei[141] eher einer umgekehrten Sichtweise gewichen ist, dürfte auch die These von V. Cottas, der »Christus patiens« habe zur Entstehung der mittelbyzantinischen Bildzyklen beigetragen, umzukehren sein[142]. Dies betrifft freilich unmittelbar die Datierungsfrage. August Mahr hat mit einigem Erfolg für die Rekonstruktion der Bühnenverhältinsse des Zypriotischen Passionszyklus das »Malerbuch« vom Hl. Berg herangezogen[143], doch weist das relativ späte Regelbuch stellenweise westlichen Einflüsse auf[144]. Der Gedanke des Vergleichs mit der Ikonographie ist aber grundsätzlich nicht abzulehnen. Herbert Hunger hat schon auf den Resurrektionsbericht des Engels (2070–75) hingewiesen, der den Inhalt der Anastasis-Ikone wiedergibt[145], doch scheinen die Vergleichsmöglichkeiten genereller zu sein: wenn man von der »erzählten« Handlung 1–700 und den unzureichend strukturierten Ereignissen nach

---

141 E. Mâle, »Le Renouvellement de l'Art pour les Mystères à la fin du moyen-âge«, *Gazette des Beaux Arts* 47 (1904) S. 89–106, 215–230, 283–301, 379–394 und ders., *L'art et artistes au Moyen Age*, Paris 1927. Zu der gesamten Frage die Literatur in A. Roeder, *Die Gebärde im Drama des Mittelalters*, München 1974, S. 18 ff.

142 V. Cottas, *L'Influence du Drame Christos Paschon sur l'art chrétien d'Orient*, Paris 1931. Zur Kritik G. de Jerphanion, *Orientalia Christiana* XXVII (2), S. 251–258.

143 A. Mahr, *The Cyprus Passion Cycle*, Notre Dame, Indiana 1947, S. 94 ff.

144 Methodisch korrekter wäre es gewesen, mit den Freskomalereien auf Zypern vor 1320 (dem *terminus post quem* der Handschrift) zu vergleichen (vgl. im folgenden Kapitel).

145 H. Hunger, *Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg. Theodoros Prodromos, Katomyomachia*. Einleitung, Text und Übersetzung, Graz 1968, S. 102 ff. Die Wortanklänge zum Nikodemus-Evangelium sind schwach (2075 δεσμὰ πάντ᾽ ἀπερράγη – πάντες νεκροὶ ἐλύθησαν τῶν δεσμῶν) (vgl. C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1876, S. 328), Detailübereinstimmungen mit der Ikonographie scheint es nicht zu geben (Puchner, »Zur liturgischen Frühstufe«, *op. cit.*, mit der gesamten Literatur). Wörtliche Parallelstellen lassen sich aber vielleicht im Bereich der Hymnik suchen. Die übrigen *Katabasis*-Stellen im *Cento* sind 1383–86, 1505 ff. und 1518–1543. Beispiele der Vergleichsmöglichkeiten: 1384–85 »… ὡς σκυλεύματ᾽ ἐξάγοις / ἄϊδος οὓς καθεῖρξεν …« – »ὁ τὸν Ἅδην σκυλεύσας, καὶ τὸν θάνατον πατήσας« (Πεντηκοστάριον, Τετάρτη ἑσπέρας, στιχηρὰ ἀνατολικά), 1511 »Ἀδὰμ ἀναστῆσαί τε πατέρα βροτῶν« – auch im nachbyzantinischen volkshaften Marienthrenos (z. B. G. Amargianakis, »Λαϊκόν στιχούργημα του Θρήνου της Θεοτόκου εις την σταύρωσιν του Χριστού«, *Επετηρίς Κέντρου Ερευνών της Ελληνικής Λαογραφίας* 20/21, 1967, S. 185–222, bes. S. 197 ff. Vers. 160 f.). Eindrucksvoll das zweimal wiederholte Bild vom pfeilgetroffenen Hades: 1508 ᾅδῃ δὲ πικρότατον κέντρον ἐμβάλῃς, 1520 ᾅδῃ τὸ δριμύτατον ἐμβαλεῖν βέλος. 1528 wird Christi Sieg über den Hades, die Schlange und den Tod besungen. Auch hier dürften Anklänge zur Hymnik vorliegen.

der Anastasis (Christus- und Engelerscheinungen, Botenberichte usw.) absieht, lassen sich drei byzantinische *passio*-Szenen aus dem Bühnengeschehen isolieren: die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Beweinung/Grablegung[146]. Genau diese Bildfolge erscheint in den mittelbyzantinischen Bildprogrammen fast immer zusammen[147]. Der Vergleich der einzelnen Bildtypen mit dem Szenengeschehen im »Christus patiens« läßt nicht nur partielle Einflußnahmen wahrscheinlich erscheinen, sondern führt auch deutlich in die nachikonoklastische Zeit.

Dazu im einzelnen: der Bildtyus des triumphierenden Christus im aufrecht stehenden Gekreuzigten mit offenen Augen kommt für unsere Kreuzigungsszene nicht in Frage[148], auch nicht der »ursprüngliche« Kreuzigungstyp im Rabulas-Evangeliar (586) mit Schwamm- und Speerträger, würfelnden Soldaten und den Schächern[149], wohl aber der dreifigurige Bildtyp (mit Maria und Johannes), wie er zuerst auf der Staurothek Fieschi-Morgan und nachikonoklastischen Pektoralkreuzen auftritt[150]; auf all diesen Kreuzen ist Maria als Θεοτόκος oder μήτηρ Θεοῦ beschriftet[151]. Der dreifigurige Typ wird in mittelbyzantinischer Zeit um den Centurio erweitert[152], wobei nun Johannes und Maria statt sym-

146 Dazu in Übersicht D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965.

147 Diese stark emotionall getönte Bildfolge geht auf den ikonographischen Wandel des Ikonoklasmus und die christologische Diskussion zurück, nach der nun die Menschennatur des Gottessohnes hervorgehoben wird (K. Weitzmann, »The Origin of Threnos«, *Festschrift E. Panofsky*, New York 1961, S. 476–490, Mrass, *op. cit.*, Sp. 312 ff., 316).

148 Dazu vor allem A. Grillmeier, *Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der ältesten Kreuzigungsdarstellung*, München 1956. Die ersten Zeugnisse sind das Londoner Passionskästchen (410–420) und die Holztür von Santa Sabina in Rom (Mrass, *op. cit.*, Sp. 287). Zur Entwicklung der byzantinischen Kreuzigungsikonographie speziell L. H. Grondijs, *Autour de l'iconographie byzantine de crucifié mort sur la croix*, Leiden 1960, K. Wessel, *Der Sieg über den Tod*, Berlin 1956, ders., *Die Kreuzigung*, Recklinghausen 1966, A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986.

149 Christus im purpurfarbenen *kolobion* am Kreuz, rechts drei Frauen, links Johannes und Maria, nur Christus und Maria nimbiert. Vgl. P. Maser, »Das Kreuzigungsbild des Rabulas-Kodex«, *Byzantinoslavica* 35 (1974) S. 34–46. Ein weiteres bekanntes Beispiel dieses Typs ist die Wandmalerei in Santa Maria Antiqua in Rom, 705–708 (Abbildung in K. Onasch, *Kunst und Liturgie der Ostkirche*, Wien/Köln/Graz 1981, S. 227 und D. T. Rice, *Byzantine art*, Oxford 1968, Abb. 223).

150 Mrass, *op. cit.*, Sp. 330. Abb. in W. F. Volbach/J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, Frankfurt/M. 1968, Abb. 81a.

151 Diese Beschriftung ist auf keiner vorikonoklastischen Abbildung anzutreffen (Kartsonis, *op. cit.*, S. 108).

152 Erstmals auf Elfenbeinarbeiten des 11.–12. Jh.s. Zur Kontamination mit Longinus vgl. Anm. 49 und 77. Dazu auch A. Xyngopoulos, »Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών«, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 30 (1960/61) S. 54–84.

metrisch[153] auf der linken Seite unter dem Kreuz zu stehen kommen. Christi Augen sind geschlossen (tot, Betonung der Menschennatur), das Haupt zur Seite geneigt, sein Leib nicht aufrecht, sondern »geschwungen«[154]. Die symmetrische Dreiecksstruktur kann auch noch um weitere Frauen und zwei Engel erweitert werden[155], mit dem 11. Jahrhundert auch noch um Ecclesia und Synagoga[156].

Die Kreuzabnahme (nach dem Petrus-Evangelium von Juden durchgeführt, nach dem Johannes-Evangelium von Joseph von Arimathia und Nikodemus)[157] taucht in der Ikonographie erst im 9. Jahrhundert auf[158]. Üblicherweise steht Joseph auf der

153 Das ist eigentlich die häufigste Figurenplacierung. Dazu einige Beispiele: Relief 9.–10. Jh. Victoria und Albert Museum (*Byzantine Art an European Art*, Athens 1964, Abb. 109, S. 195), Silberemailarbeit im Domschatz von San Marco, Venedig, 10. Jh. (Rice, *op. cit.*, Abb. 441), Deckel einer Staurothek in St. Petersburg, 11.–12. Jh. (Volbach/Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, Abb. 77), Mittelplatte eines goldenen Einbandbeschlags, Venedig, 12. Jh. (*ibid.* Abb. XXIII), Evangeliendeckel, 12. Jh. (Kat. Nr. 32 der Ausstellung *Kunst der Ostkirche*, Wien 1977, Abb. 1), Mosaik in Dafni bei Athen, ca. 1100 (Rice, *op. cit.*, Abb. 178), Ikone im Staatsmuseum von Berlin, 12. Jh. (Rice, *op. cit.*, Abb. 214), Ikone des 14. Jh.s (Kat. Nr. 41 *Kunst der Ostkirche, op. cit.*, Abb. 12), die Kreuzigungsszenen auf dem Tropfenkreuz von Hagiou Pavlou, dem Diptychon von Hilandar und dem Diptychon von Bern, alle 13. Jh. (F. Huber, *Bild und Botschaft*, Zürich 1973, Abb. 16b-d). Vgl dazu auch D. C. Schnorr, »The mourning Virgin and Saint John«, *Art Bulletin* 22 (1940) S. 61–69.

154 Die blutenden Wunden weisen auf den geschundenen Leib. Der Blut- und Wasserfluß wird noch im sogenannten »Zeon-Ritus« der Liturgie symbolisiert. Meist tropft das Blut auch auf den Adamsschädel, der in einer Höhle unter dem Kreuz liegt (G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Gütersloh 1968, S. 106–110). Dies geht auf die Adamsmystik zurück, nach der Christus als der Neue Adam den ersten Adam durch seinen Tod erlöst und damit die Erbsünde tilgt. Anklänge darauf gibt es im *Cento* Vers 1511. Der mit Lendenschurz (περίζωμα) bekleidete Christus steht mit gekreuzten Füßen auf einem kleinen Fußbrett *(suppedaneum),* statt mit vier ist er oft nur mehr mit drei Nägeln genagelt (Huber, *op. cit.*, S. 126 f.).

155 Der vielfigurige Typ findet sich z. B. auf der Staurothek des Kardinals Bessarion, 15. Jh., Venedig (Volbach/Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, Abb. 50). Dramatisch emotionalisiert ist die Darstellung auf einer Ikone in Ohrid, Anfang 14. Jh. (*ibid.*, Abb. XXXVI).

156 Ecclesia fängt den Blutquell auf: Wandmalerei in Studenica, Mutter-Gottes-Kirche, 1209 (Volbach/Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, Abb. 231).

157 Petrusevang. 6,21–24 (E. Hennecke/W. Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen*, Bd. 1, Tübingen 1968, S. 122). Joseph betont im *Cento* 1289, daß auch er Jude sei. In den Bibelberichten (Matth. 27,57–60, Mark. 15,42–47, Luk. 23,50–56, Joh. 19,38–40) bleibt die Apokathelosis ohne Details; die Synoptiker sprechen nur von Joseph von Arimathia, Johannes fügt Nikodemus hinzu. Der Helfer bei der Kreuzabnahme ist in allen ikonographischen Belegen unbestritten Nikodemus (vgl. M. Ravies, *Roger van der Weyden*, München 1972, S. 87).

158 Miniatur zu den Homilien des Gregor von Nazianz im *Cod. gr.* 510 der Pariser Nationalbibliothek, 880–886. Vgl. E. Rampendahl, *Die Ikonographie der Kreuzabnahme vom 9. bis 16. Jahrhundert*, (Diss.) Berlin 1916. Hier umfängt Joseph den auf dem *suppedaneum* stehenden Leib, eine Hand fällt auf seine Schulter, die andere ist noch am Balken angenagelt, aus dem Nikodemus gerade den

Leiter oder dem Fußbrett und hält den Oberkörper, Nikodemus den Unterkörper oder zieht mit der Zange einen Nagel aus dem Fuß[159]. Der »Gehilfe«, der Mahr bei der Interpretation des »κωμοδρόμος« im Zypriotischen Passionszyklus solche Schwierigkeiten bereitet hat (wahrscheinlich ein Zigeuner-Schmied), kommt erst auf spätmittelalterlichen westlichen Abbildungen zur Darstellung[160]. Bei den »byzantinischen« Darstellungen[161] (mit Maria und Johannes) kommt es auch zu Variationen: Nikodemus löst einen Handnagel, der rechte Arm ist noch angenagelt[162]; Nikodemus hält den gelösten Arm, Joseph den Leib, beide stehen auf der Leiter[163]; ab dem 10. Jahrhundert nimmt die Gottesmutter aktiver am Geschehen teil: sie führt eine Hand des Leichnams ans Gesicht (Ὦ φιλτάτη χείρ … 1320, z. B. Nea Moni, Chios 1042–56)[164]; ab dem 11. Jahrhundert entwickelt sich noch ein neuer Typus, wo Christus, beide Hände abgelöst, schräggehalten wird, wobei Maria den rechten und Johannes den linken Arm stützen[165]. Doch scheint dieser Darstellungstyp nicht in Frage zu kommen. Aufgrund der detaillierten Arbeitsanweisungen lassen sich die *dromena* der Bühnenpersonen rekonstruieren: Joseph will Maria nicht beim Kreuz haben (1258), als sie den Leichnam mit der Hand berühren will (1275), läßt er es nicht zu (1276): Ἄγ᾽ ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμή, νεκροῦ λαβοῦ kommt 1309 noch einmal vor (… νεκρὸν λάβε), da sie den Leichnam schon in Händen hält. Die mittelbyzantinischen Abbildungen zeigen allerdings, daß Maria die eine Hand Christi ergreift, Joseph den Oberkörper hält und Nikodemus

Nagel zieht (Abb. in H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale des VIe au XIVe siècles*, Paris 1929, Taf. 21).

159 So z. B. im Evangeliar von Angers (2. H. 9. Jh. vgl. G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916, Abb. 492 S. 467 ff.), wo beide Männer beschriftet sind, aber auch im Egbert-Kodex, Trier, um 980 (Schiller, *op. cit.*, Abb. 544). Vgl. die Übersicht der Entwicklung des ikonographischen Typs bei R. Terner, *Die Kreuzabnahme Roger van der Weydens. Untersuchungen zu Ikonographie und Nachleben*, Diss. Münster 1973 und B. Schälicke, *Die Ikonographie der monumentalen Kreuzabnahmegruppen des Mittelalters in Spanien*, Diss. Berlin 1978.

160 Mahr, *op. cit.*, S 96 ff. Dazu auch W. Puchner, »Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον μεσαιωνικό Κύκλο των Παθών της Κύπρου«, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Athen 1984, S. 91–107 (mit der gesamten Literatur). Der Gehilfe (nicht Nikodemus) z. B. im Triptychon des Jan Mostaert in Brüssel (1515–1520), beim Bartholomäus-Meister in Paris, auf dem Triptychon in Funchal auf Madeira usw. (Terner, *op. cit.*, S. 89, 96, 101).

161 Schälicke, *op. cit.*, S. 83, die im Gegensatz zu den »syrischen« Darstellungen Maria und Johannes in die Komposition miteinbeziehen.

162 Vgl. Anm. 158. Ebenso Onasch, *op. cit.*, S. 222 f.

163 So z. B. im Tetraevangeliar von Florenz, 10. Jh. (Schiller, *op. cit.*, Abb. 530).

164 Abb. bei Rice, *op. cit.*, Abb. 181.

165 Der Typ ist vor allem in Italien und nördlich der Alpen anzutreffen (Schälicke, *op. cit.*, S. 85 ff.).

den anderen Handnagel herauszieht[166]; das wäre 1295 ff.: 1297 gestattet ihr Joseph ψαῦσαι μελῶν (Handergreifung), der Aufforderung Josephs, die Arme zu öffnen, um den Leib zu empfangen (1285 f.), leistet sie noch nicht Folge, sondern bittet ihn (1301 f.), den Körper festzuhalten, den Kopf durch eine Hand im Nacken zu stützen (1304) und seine Seite zu umfassen (1305). Das ist auf den Abbildungen zu sehen[167], nur muß zu diesem Zeitpunkt das Nägelausziehen aus der Hand durch Nikodemus schon beendet sein. Diese Detailschwierigkeiten lösen sich auf, wenn man bedenkt, daß die ikonographischen Darstellungen verschiedene Zeitschichten komprimieren, simultan ins Bild bringen können[168]. Nikodemus, der nun nicht mehr erwähnt ist, könnte ebensogut, dem anderen Darstellungstyp folgend, Christi Beine heben. 1306 ff. ermahnt der Theologos die Gottesmutter und die Frauen, die Arme zu öffnen, um den Leichnam zur Beweinung aufzunehmen.

166 Dazu einige Beispiele: vierte Passionsszene eines Evangeliardeckels in Parma, Biblioteca Palatina, *Ms. Pal.* 5, 11. Jh. (K. Wessel [ed.], *Kunst und Geschichte in Südosteuropa*, Recklingshausen 1973, Abb. 4): Joseph steht auf dem Fußbrettchen und hält den Leib, Maria führt eine Hand des Gekreuzigten an ihr Gesicht, Nikodemus löst den Nagel von der anderen Hand, Johannes küßt die Füße Christi. Im Falle, daß Nikodemus den Fußnagel herauszieht, stützt Maria den Leichnam (von Joseph auf der Leiter in der Mitte gehalten) auf dem Unterarm ab und führt ihr Gesicht an das seine (Reliquiar von Esztergom, 11. Jh., Rice, *op. cit.*, Abb. 439). Die gleiche Komposition auf einer Elfenbeinarbeit in der Dumbarton Oaks Collection (*D. O.* 52.12) aus dem 10. Jh., wo aber Joseph den gesamten Oberkörper des Toten abstützt, Maria nur seine rechte Hand küßt, während sich Nikodemus bemüht, mit Hammer und Meißel den Fußnagel zu lösen (*Byzantine Art, op. cit.*, Abb. 76, S. 173). Im Depositionsfresko in St. Panteleimon in Nerezi (1164) hält Joseph auf der Leiter den stark geneigten Körper von hinten, Maria stützt ihn mit dem Arm ab, schmiegt ihr Gesicht an das seine, stützt mit der anderen Hand den Nacken des Toten, Johannes küßt die andere Hand, Nikodemus werkt mit einer Zange an den Fußnägeln herum (Rice, *op. cit.*, Abb. 244).

167 Die Arten der Kreuzabnahme sind in spät- und nachbyzantinischer Zeit bedeutenden Variationen unterworfen und stehen z. T. in fließendem Übergang zur Beweinung Christi. Auf dem Tropfenkreuz von Hagiou Pavlou (13. Jh.) schmiegt Maria die rechte Hand an ihr Gesicht, Joseph hält von unten den Leib, Nikodemus arbeitet aber nicht an der noch an den Balken genagelten Hand, sondern am Fußnagel (Huber, *op. cit.*, Abb 17b). Auf dem Diptychon von Bern, Venedig 1290/96, hält Maria erhöht stehend (wie beim Threnos) den gesamten Leib Christi und schmiegt ihr Gesicht an das seine, Joseph hält den Unterleib, eine andere Frau küßt die Rechte, Nikodemus arbeitet mit der großen Zange an einem Fußnagel (Huber, *op. cit.*, Abb. 17d). In dieser Komposition sind bereits Auflösungstendenzen des Grundschemas zu erkennen. Auf einer Bukarester Ikone um 1523 endlich hält Maria unter dem Kreuz den gesamten Körper des Toten in Händen, Joseph und Nikodemus sind verschwunden, die Bildkomposition ist in den Epitaph-Threnos übergegangen (Volbach/Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, Abb. 268).

168 Zur Narrativität der Ikonenmalerei am Beispiel der verschiedenen Passagen der Johannes-Perikope 11 in der Ikonographie der Auferweckung des Lazarus vgl. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene, op. cit.*, S. 24 ff.

Die Beweinungsikonographie, die im 11. Jahrhundert auftaucht und dann zum Epitaph-Typus führt[169], zeigt Christus aber auf dem Boden oder auf einem Bett liegend, Maria an seinem Haupte[170], während die übrigen Elemente gewissen Schwankungen unterworfen sind[171]. Diese Situation ist in V. 1309–1426 durchaus gegeben (1311 deutet auf Umarmung, 1319 Küssen der rechten Hand, 1321 umschlingt ihn wie Efeu usw.)[172]. Zur Grablegung zeigt die Buchmalerei, wie Joseph und Nikodemus einen mumienartig gewickelten Leichnam der Grabhöhle zu tragen[173]. Das entspricht durchaus 1446 (Aufforderung), 1453 (Aufforderung zum Bedecken des Gesichts mit Tüchern), 1455–57 (Aufforderung, ihn sanft aufzuheben und wegzutragen), 1464–65 (einem deutlichen Hinweis auf das Wickeln in die Totenbinden[174]), 1466 ff. dem Arbeitsruf von Nikodemus, Joseph solle auf den

169 E. Panofsky, »Imago pietatis«, *Festschrift M. J. Friedländer*, Leipzig 1927, S. 261–308, K. Weitzmann, »The Origin of the Threnos«, *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of E. Panofsky*, vol. 1, New York 1961, S. 476–490.

170 Die Haltung Marias variiert. Auf dem Fresko von St. Panteleimon in Nerezi (1164) umarmt sie seitlich liegend den Toten, indem sie den ihr gegenüberliegenden Arm festhält und führt ihr Gesicht an das seine, seinen Kopf durch einen untergelegten Arm aufstützend; Johannes küßt am Fußende die andere ausgestreckte Hand (Rice, *op. cit.*, Abb. 238). In der Klosterkirche von Mileševa (ca. 1235) umfaßt Maria stehend den ganzen Oberkörper Christi, während sein Kopf nach hinten fällt (*op. cit.*, Abb. 247). Im Katholikon des Lavra-Klosters am Heiligen Berg (1535) hält Maria den Leib des Toten auf beiden Seiten von hinten und legt ihr Gesicht an das seine (*op. cit.*, Abb. 281). Auf den Epitaph-Tüchern tritt Maria meist von hinten an den liegenden Leichnam heran und beugt ihr Gesicht zu seinem Haupt (z. B. gesticktes Epitaphtuch im Benaki-Museum, Athen, 16. Jh., *op. cit.*, Abb 458).

171 Zu diesem Bildtyp gibt es zur Zeit keine wirklich befriedigende Monographie. Vgl. Onasch, *op. cit.*, S. 146 f. (sehr pauschal).

172 Die Metapher vom umschlingenden Efeu schon 1233 in derselben Situation.

173 Dies erscheint auf den Depositionsminiaturen, getrennt durch ein Bäumchen. Z. B. in der Minatur eines griechischen Evangeliar des 11. Jh.s, Paris *Bib. Nat. Cod. gr.* 74 (H. Omont, *Evangiles avec miniatures byzantines de l' XIe siècle,* Paris 1903, bei Mahr, *op. cit.*, Abb. 4), und dasselbe in einem slawischen Evangeliar, London *Brit. Mus. Add.* 39627, 14. Jh. (B. Filov, *Les Miniatures de l'évangile du roi Jean Alexandre à Londres*, Sofia 1934, Abb. 5 bei Mahr). Vgl. auch G. Simon, *Die Ikonographie der Grablegung Christi*, Diss. Rostock 1926, und zur *depositio* S. Corbin, *La Déposition liturgique de Christ au Vendredi Saint*, Paris/Lissabon, und E. C. Parker, *The Descent from the Cross: its relation to the extra-liturgical »Depositio«-drama*, New York 1978.

174 Dies entspricht dem gängigen Begräbnisbrauchtum (vgl. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene, op. cit.*, Index: Lazarosis, λαζαρώματα, λαζαρώνω). Doch enthalten die Verse κεῖσαι γὰρ ὑφάσμασι τοῖσδ᾽ εἰλιγμένος / ὁ σπαργάνοις πρὶν ἐντεταργανωμένος eine bemerkenswerte typologische Übertragung, in der Windeln und Leichenbinden, Geburt und Tod Christi gleichgesetzt werden (zur ikonographischen Identität von *kline*-förmiger Bergeshöhle der Christgeburt, Grabeshöhle und Hadeshöhle, aber auch Uterus und Hadeshöhle vgl. K. Onasch, *Das Weih-*

Kopf achten und den Körper geradehalten (bezieht sich offenbar auf das Wickeln), 1470, wo Joseph den Kopf mit καλύπτρα bedeckt, 1471 f. den Leib mit Tüchern, und 1478–1492, wo der Gang zum Grab erfolgt.

Ein gewisses Einwirken der genannten ikonographischen Bildtypen, vor allem im Falle der Kreuzabnahme, der Beweinung und Grablegung, wo die indirekten Bühnenanweisungen detaillierter sind, ist schwer von der Hand zu weisen, auch wenn manche Einzelheiten offen bleiben mögen. Dies gilt nicht in gleichem Maße für andere Szenen (z. B. die Christuserscheinungen)[175], wo der Text aufgrund mangelnder Aktionsdefinierung einen solchen Vergleich gar nicht gestattet. Sollten diese Überlegungen stichhaltig sein, so steht die frühe Datierung nicht zur Debatte, denn der *Cento* kann (gegen Cottas) die in der Bildtheologie dogmatisch verankerte byzantinische Sakralmalerei gar nicht beeinflußt haben, sondern nur umgekehrt diese ihn[176]. Dies entspricht auch dem Befund des lateinischen Mittelalters[177].

Judasverfluchungen

Für eine mittelalterliche Datierung sprechen aber auch noch andere Gründe, jenseits von Tuiliers Argumentation, die fast wörtliche Übereinstimmung von 454–460 mit dem Hirmos des »Canticum de Virgine iuxta crucem« von Romanos dem

nachtsfest im orthodoxen Kirchenjahr, Berlin 1958, S. 179 ff.). Dieselbe typologische Übertragung finden wir in der liturgischen Hymnik des Ostersonntags beim Gang der Frauen zum Grabe: »ἄγωμεν, σπεύσωμεν, ὥσπερ οἱ Μάγοι, καὶ προσκυνήσωμεν, καὶ προσκομίσωμεν τὰ μύρα ὡς δῶρα, τῷ μὴ ἐν σπαργάνοις, ἀλλ᾽ ἐν σινδόνι ἐνειλημένῳ« (Πεντηκοστάριον, Λαμπρή, Ὄρθρος, Κοντάκιον ἦχος πλαγ. δ᾽, οἶκος = Romanos 20 [Maas/Trypanis] α´).

175 Christus vor den Frauen taucht erstmals im Rabulas-Codex 586 auf (Wessel, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. 2, *op. cit.*, Sp. 374). Auf einer frühen Sinai-Ikone ist eine Frau als Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ beschriftet (Weitzmann, *Tortulae, op. cit.*, Taf. 80), so daß die »Chairete«-Szene zu identifizieren ist, die auch in der Apostelkirche in Konstantinopel beschrieben ist und in mittelbyzantinischer Zeit als gängiger Bildtypus vorkommt. Dazu auch R. Louis, »La visite des saintes femmes au tombeau dans le plus ancien art chrétien«, *Mémoires de la Société des Antiquaires en France* 9, sér. 3 (1954) S. 109 ff. und W. Schöne, »Die drei Marien am Grabe Christi«, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 8 (1954) S. 132–152.

176 Zur Prototyp-Bildtyp-Korrelation nach der Bildertheologie des Johannes von Damaskus, wo jedes Abbild einem Urbild entsprechen muß, vgl. einführend K. Onasch, *Die Ikonenmalerei*, Leipzig 1968 und L. Ouspensky/W. Lossky, *Vom Sinn der Ikonen*, Bern/Olten 1952.

177 Vgl. zum Beispiel die Zurückweisung der älteren These, die theatralische Höllenfahrtsszene habe den liturgischen »Tollite portas«-Ritus hervorgebracht (Puchner, »Zur liturgischen Frühstufe«, *op. cit.*).

Meloden sei durch eine Entlehnung aus dem »Christus patiens« zu erklären, was sich eigentlich nur umgekehrt verhalten kann, 1. weil Hymnendichter von diesem Rang keine solchen umfangreichen wörtlichen Entlehnungen vornehmen, und 2. weil es doch gerade in der Natur des *Cento* liegt, bekannte Stellen zu zitieren[178] –, Gründe, die in der Gestalt Marias angelegt sind. Neben gewissen menschlichen, ja fast »volkstümlichen« Zügen, – 33 die Frau soll dem Manne gehorchen, 357 γυνὴ γάρ εἰμι κἀπὶ δακρύοις ἔφυν, 538 ff. über die Tugenden der Frauen (bleiben besser zuhause, um bösen Zungen zu entgehen, sind verständig, ruhig, schweigsam), 725 f. das Frauengeschlecht sei πολύστονόν τε καὶ πολύδακρον πλέον –, die in die anthropozentrische Mariologie der nachikonoklastischen Zeit gehören[179], sind es vor allem die ausgedehnten Judasverfluchungen, die den Klagetiraden eine eigenartig gehässige Note verleihen und so gar nicht zur hieratischen Theotokos-*Imago* der ersten Jahrhunderte passen wollen. Das Judasbild des »Christus patiens« ist nicht nur überaus negativ, sondern auch fast unbelastet von jeglicher theologischer Problematik (Heilswerkzeug-Sein, eigentliche Verratsmotivation, *desperatio* als schwerstes

---

178 Vgl. die Romanos-Ausgabe von Grosdidier de Matons IV, Paris 1967, S. 160 (XXV, α´), Tuilier, *op. cit.*, S. 39–47. Abgelehnt schon von H. Hunger, *Gnomon* 43 (1971) S. 127 f. Anders verhält es sich allerdings mit 1500–2503, wo Christi Fähigkeit, durch verschlossene Türen zu gehen, mit seiner Auferstehung aus dem versiegelten Grab und der jungfräulichen Geburt (2503 ἄλυτα τυρῶν κλεῖθρα μητρὸς πανάγνου) zusammengestellt wird, was dem Prodromos-Epigramm Εἰς τὸ κατὰ Θωμᾶν *(Patr. gr.* 133: 1208 A, Tuilier, *op. cit.*, S. 51) entspricht (Tuilier, *op. cit.*, S. 50 ff.). Die wörtlichen Übereinstimmungen (τῶν θυρῶν κεκλεισμένων, bei Joh. 20,19 und 26 gleich zweimal, τοῦ τάφου, προῆλθε/προῆλθον, πύλης/πύλων) sind sachbezogen auf die Auferstehung und stammen aus dem Vokabular der Höllenfahrtsszene im Nikodemusevangelium (ἄρατε πύλας, ἀσφαλήσασθε … τὰς πύλας, κλεῖθρα – im *Cento* 2503 usw.), die typologische Übertragung von Auferstehung und Christgeburt ist der Hymnik geläufig (»Κύριε, ἐσφραγισμένου τοῦ τάφου ὑπὸ τῶν παρανόμων, προῆλθες ἐκ τοῦ μνήματος, καθῶς ἐτέχθης ἐκ τῆς θεοτόκου«, Πεντηκοστάριον, Λαμπρή, Ὄρθρος, τροπάριον) sowie der Ikonographie (vgl. Literatur in Anm. 174). Dieselbe Metapher wird auch als Antithese gebracht: »ὁ τὰς κλεῖς τῆς Παρθένου μὴ λυμηνάμενος ἐν τῷ τόκῳ σου, καὶ ἀνέῳξας ἡμῖν παραδείσου τὰς πύλας« (Πεντηκοστάριον, Πέμπτη, Ὄρθρος, στιχηρὰ ἀνατολικά, ἦχος πλάγ. α´). Statt auf die Paradiespforten kann dieses Eindringen auch auf die Hadespforten übertragen werden: »Πύλας Ἅδου συνέτριψας, κύριε, καὶ τῷ σῷ θανάτῳ τοῦ θανάτου τὸ βασίλειον ἔλυσας« (Πέντηκοστάριον, Τρίτη ἑσπέρας, στιχηρὰ ἀναστάσιμα, ἦχος δ´). An diesen Stellen spiegelt sich deutlich das Katabasisvokabular: »… αἱ χαλκαὶ πῦλαι συνετρίβησαν καὶ οἱ σιδηροὶ μοχλοὶ συνεθλάσθησαν, καὶ οἱ δεδεμένοι πάντες νεκροὶ ἐλύθησαν τῶν δεσμῶν…« (*Acta Pilati*, Pars II, Caput V [XXI], Tischendorf, *op. cit.*, S. 328). Diese Terminologie klingt auch in 2500–2503 an und verweist auf die typologische Antithese: zerstörerisches Eindringen in die Unterwelt – gewaltloses Eindringen bei den Aposteln. Das Thomas-Epigramm des Prodromos wie der Chorpassus von der Erscheinung Christi gibt einen stehenden »Topos« in Bild und Poesie wieder.

179 Aldama, *op. cit.* (Anm. 4).

Vergehen usw.)[180]. Die Tonlage entspricht der emotionssatten Hymnologie, etwas weniger der diskursiven Predigt[181].

Die Judas-Passagen sind: 136–146 (Hinweis auf den Verräter), 176–184 (Gefangennahme Christi, im Botenbericht), 267–354 (Judasverfluchung durch Maria), 707–711 (Maria am Kreuz über das Verratsmysterium), 1407–1445 (der Marienthrenos schlägt in Haßattitüden gegen den Verräter um, Joseph berichtet von seinem Ende, Chor und Theotokos äußern ihre Befriedigung über das Judasende), 1690–1699 (Theologos über Judasende und Jensseitsschicksal). Das sind immerhin insgesamt 242 Verse, fast 10% des *Cento*-Gedichts (wenn man die Judenverfluchungen dazunimmt, erhöht sich dieser Wert noch wesentlich), von denen mehr als die Hälfte auf die Theotokos entfallen (139 Verse, mehr als ein Zehntel ihres Spechparts)[182]. Viele dieser Stellen werden mit Rachetiraden aus »Medea«, »Hippolytos« und den »Bacchen« (Judas als Pentheus) bestritten. Er wird da als πράτης (176), als λογοπράτης (155), δύστροπος πράτης γε τοῦ Διδασκάλου (190), αἰσχρός τε μύστης (277), κάκιστος (291), παγκάκιστος (272), παγκάκιστ᾽ ἀνδρῶν (316), κακεργάτης (351, 1441), προδοὺς ἀργυρίου (196, 234), δαίμων (274)[183], ἔκλεπτες ἀεὶ (310) usw. bezeichnet, die Beschimpfung gipfelt in Ausdrücken wie Ὦ δύστροπ᾽, ὦ κάκιστε καὶ μιαιφόνε[184] (340, nach Medea 1346 und Hipp. 682); ἔρρ᾽ αἰσχροποιέ, φιλίας διαφθορεῦ (344), ἔρρ᾽ ἔρρε, παγκάκιστε καὶ μιαιφόνε (353), oder in Passagen wie ἄπιστον, ἄθεον, παράνομον, ἄδικον· κλέπτην γὰρ ὄντα τοῦ θεοῦ ῥάπτην φόνου (1437/38 nach Bacch. 995 und Rhes. 519), die mit Asyndeta, Klimax, Assonanzen und Alliterationen bereits an Romanos erinnern[185], oder auch in dem epigrammatischen οὐδεὶς ἀσεβὴς θεῷ φίλος

180 P. Dinzelbacher, *Judastraditionen*, Wien 1977, D. Haugg, *Judas in den neutestamentarischen Berichten*, Freiburg/Br. 1930. Zu weiterer Literatur Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, *op. cit.*, S. 61 ff.

181 Obwohl auch hier affektgeladene Vorwürfe die didaktisch distanzierte Art der Diskussion unterbrechen. Textzusammenstellung bei Puchner, *op. cit.*, S. 68 ff.

182 Dies scheint dazu zu führen, daß Judas manchmal gesondert in den Titeln der Manuskripte erwähnt wird (z. B. *Par. gr.* 2875, *Monac. gr.* 154; vgl. Tuilier, *op. cit.*, S. 31 ff.).

183 Nach Luk. 23,3–6 und Joh. 13,27. Vgl. auch die Chrysostomos-Homilie Περὶ μετανοίας (*Patr. gr.* 49: 277–350, Athener Ausgabe 1967–69, Bd. IV, S. 151).

184 So werden meist auch die Juden bezeichnet (σύ τε καὶ μιαιφόνοι 218, 254).

185 Zum Kontakion auf die Fußwaschung (Nr. Maas/Trypanis, Nr. 33 Grosdidier des Matons) vgl. vor allem K. Mitsakis, *Βυζαντινή Υμνογραφία*, Thessaloniki 1971 (Athen 1986), S. 465–471 und K. Cataphygiotou-Topping, »Romanos on Judas: A Byzantine Ethopoeia«, *Βυζαντιακά* 2 (Thessaloniki 1982) S. 11–27. Vergleichbare Stellen z. B.: Ἄδικε, ἄστοργε, ἄσπονδε / πειρατά, προδότα, πολυμήχανε (Str. ε´1), oder: ἀχόρταστε, ἄσωτε, ἄσπονδε / ἀναιδέστατε καὶ λαίμαργε, ἀσυνείδητε, φιλάργυρε (ιε´1–3).

(1445)[186]. Diese Anklänge überschreiten allerdings die Beweisgrenze nicht[187]. Schon in der ersten Judaspassage finden sich gelungene Formulierungen, die der Stillage der Hymnik entsprechen (z. B. der Gegensatz zwischen Schatzhüter und »Schatzfresser«, Ἀργυροδέκτης, δύστροπος μύστης, λέγει, / ἀργυροφύλαξ, ἀργυροτρώκτης πλέον 140–141), die kein unmittelbares antikes Vorbild haben. Der erste Angelos (der seine Erzählung mit einem prägnanten κακῶν μέν, ἀληθῶν δ᾽ ὅμως beginnt) bringt die Judaskennzeichnung beim Abendmahl (155)[188] und die Schilderung der Gefangennahme (176 ff., nach Joh. 18,1–3 und Matth. 26,47–50) sowie jene seltsame Rede an Judas, die ἄγγελός τις ἢ βροτὸς (265 Engel oder Sterblicher) hält (191–264), die keine Schriftgrundlage hat und als Erweiterung aus der Homiletik und Predigtliteratur stammen dürfte[189]: hier wird die Auferstehung vorausgesagt sowie das Judasende (231 ff.) in der Galgenschlinge (κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις ἠρτημένος), sein Fall in den Hades[190] und

---

186 Vgl. Romanos: »Καὶ Ἰούδας φίλος οὐκ ἐγίνετο« (*op. cit.*, ιβ΄1).

187 Vgl. etwa die Stellen 289 γλώσσῃ προσηύδας, καρδίᾳ μίασμ᾽ ἔχων und Romanos Prol. 2 ὡς κλέπτης κρυφῇ ἠκόνησε δολίαν. In *Cento* fehlt die »Vertierung« des Apostels, die für Romanos so charakteristisch ist (vgl. auch das Beispiel bei H. Hunger, »Romanos Melodos, Dichter, Prediger, Rhetor – und sein Publikum«, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 34, 1984, S. 15–42, bes. S. 18).

188 Erst viel später (709) erfahren wird, daß dies nach Joh. 13,21 durch den Bissen, nicht durch den Griff in die Schüssel (Matth. 26,20–25) geschieht. In der byzantinischen Ikonographie wird ausschließlich letztere Version dargestellt. Bei der im folgenden Vers erwähnten Fußwaschung (156) war auch Judas dabei: bei der Aufzählung der Wohltaten wird 314 auch ἔνιψε καὶ σοὺς δυσμενέστατους πόδας erwähnt (vgl. auch Romanos β΄ 5–7 und *pass.*).

189 Darauf scheint auch der exegetisch rationalistische Grundton der Passage, im Gegensatz zu den eigentlichen Marienklagen, hinzudeuten.

190 Σὺ δ᾽, ὥσπερ εἰκός, κατθανῇ κακὸς κακῶς, / πρῶτα κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις ἠρτημένος, / πήδημ᾽ ἐς ᾅδην κραιπνὸν ὁρμήσας τάχος (231–233). Das »Bild« ist interessant. Dabei dürfte es nicht symbolisch um die tragische »Fallhöhe« des gefallenen Apostels gehen (wie in Str. κ΄ bei Romanos, wo Judas, den Fall Luzifers nachahmend [κ΄ 4–5], seinen Sturz gleichsam »geräuschlos« vollzieht: καὶ ποταποῦ ὕψους ἀπέτυχε· / ποταπὸν πτῶμα κατέπεσε, ποταπὸν κτύπον ἐποίησε [κ΄ 2–3]), sondern um einen tatsächlichen Sturz vom Galgenbaum. In Josephs Bericht über die Erhängung des Erzsünders (1692 ff.) wird von einem Sturz vom Galgen erzählt, der den Elenden in zwei Stücke (δίχα) habe zerplatzen lassen (πεσὼν δ᾽ ἔπειτα δίχα λακίσει τάλας / ἴδῃ τε δεινὸν ἦμαρ 1694 f.); noch im Hades komme er nicht zur Ruhe, dort werde er schreien und weinen und im Feuerstrom schwimmen. Der Passus wird noch von einer anderen Joseph-Stelle gestützt, wo Judas vom luftigen Galgen mit lautem Wehgeschrei hinunterfällt (βρόχων δὲ θᾶσσον ὑψόθεν χαμαιριφὴς / πίπτει πρὸς οὖδας μυρίοις οἰμώγμασι 1430 f.). Auf das Zerplatzen weist auch deutlich 252: ῥαγεὶς γὰρ αἰσχρῶς πάγκακον ῥήξεις κέαρ. Hier geht es deutlich um eine Kombination der Todesarten nach Matth. 27,5 (Galgenschlinge) und der Apostelgeschichte des Lukas 1,18 (Anschwellen des Leibes, Sturz und Verschüttung der Eingeweide). Das Zerreißen des bösen Herzens beim Sturz (252) dürfte das »diffusa sunt« der Eingeweide ersetzt haben. Ein ikonographischer Bildtypus kann dem nicht

sein Jenseitsschicksal im Feuerstrom[191]; er werde die Auferstehung nicht erleben[192], in

---

zugrundliegen, denn die Selbstmord-Ikonologie des Verräters bringt nur das Matthias-Ende: die Schlinge; in der Ikonographie dominiert auch die friedliche Todeshaltung (vg. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene, op. cit.*, S. 79 f., das dem θᾶσσον 1430 f. nicht entspricht). Im Chludov-Psalter überredet Satan Judas zur verhängnisvollen Tat, im *Par. gr.* 20 empfängt ein geflügelter Dämon seine Seele, im Theodor-Psalter (1066 datiert) wirft dieser ihm die Schlinge um den Hals (*ibid.* mit Nachweisen). Den Hades mit geschwollenem Bauch in einer dunklen Höhle unter dem Judasbaum, bereit als παμφάγος (Allesfresser) den Gehenkten zu verschlingen, fordert erst das neobyzantinische Malerbuch von Fotis Kontoglou (*Ἐκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, 2 vols., Athen 1960, Bd. 1, S. 214). Dies wäre das entsprechende Bild für 233 f. (Hades als παμφάγος in Vers 235). Κραιπνὸν und τάχος entsprechen auch nicht den in den Apokryphen angelegten Legenden um das Hängenbleiben des Verräters auf den biegsamen Zweigen des Judasbaums bis nach der Auferstehung (dazu Puchner, *op. cit.*, S. 65 f. mit Nachweisen). Die Ikonographie kommt also in diesem Fall als Quellenbereich nicht in Frage. Die Kombination der Todesarten nach Matth. 27,5 und AG 1,18 (auch das grausige Papias-Fragment) findet sich schon in einem Scholion des Eusebios: der Galgenstrick reißt, der Elende stürzt zu Boden und verletzt sich am Unterleib, bleibt halbtot zwei Tage im Bett liegen, stürzt aus diesem und verschüttet seine Eingeweide (mit weiteren Beispielen und Quellen Puchner, *op. cit.*, S. 66). Diesem exegetischen Bemühen, die inkommensurablen Todesarten miteinander in Einklang zu bringen, scheinen auch die vorliegenden *Cento*-Stellen verpflichtet. Der *Cento*-Dichter kennt offenbar auch die Version des syrischen Kirchenvaters Afrahat (1. H. 4. Jh.), nach dem sich Judas einen Mühlstein um den Hals band und sich ins Meer stürzte (»den Fischen zum Fraß« 1418).

191 235 καὶ νᾶμα πυρὸς παμφάγου σε δέξεται. Zu Höllenstrafen und Feuerstrom noch genauer 1695 ff.: … οὐδὲ παύσεται / κακῶν ὁ τλήμων, οὐδέ, τὸν καταιβάτην / ᾅδην διαβάς, ἥσυχος γενήσεται, / στένων ἄλυκτα καὶ βοῶν σφοδροῖς πόνοις / καὶ νᾶμα πυρὸς τόνδε δ᾽ ὑποδέξεται. Zu den Judasfoltern im Hades ausführlich die koptischen Bartholomäusakten (Fragment 5), wo nach der Höllenfahrt Christi nur drei Seelen in »Amente« zurückbleiben: Judas, Kain und Herodes (Hennecke/Schneemelcher, *op. cit.*, Bd. 1, S. 374 f., hier auch die ausführliche Verfluchung des Verräters durch Christus selbst); die Ewige Verdammnis (Zurückbleiben im Hades nach der Katabasis) ist in den koptischen *Acta Pauli et Andreae* angelegt (M. R. James, *The Apocryphical New Testament*, Oxford 1926, S. 472 f.). Hier scheint auch die Ikonographie konform zu gehen: Judas ist auf manchen Endgerichtsfresken zu sehen: in Gračanica hält ihn der Satan in den Feuerstrom, in der Bukowina schwimmt er in Gehenna, die in den schrecklichen Rachen eines apokalyptischen Höllenmonsters fließt (Puchner, *op. cit.*, S. 80 f. mit dem Hinweis auf die Dürftigkeit der Belege). Zu Jenseitsstrafen und Straferleichterung vgl. auch die irische Brandan-Legende.

192 238 f.: οὔ σ᾽ ἡ ᾽πιοῦσα λαμπὰς ὄψεται θεοῦ· οὐ νεκρεγέρτου νεκρέγερσιν κατίδῃς. In den griechischen Volkslegenden gibt es das Motiv, daß Judas sich aus Berechnung aufgehängt habe, um bei der Auferstehung der Toten im Hades dabeizusein (der Feigenbaum biegt sich aber derart, daß er bis zum Ostersonntag halberwürgt hängenbleibt: Puchner, *op. cit.*, S. 191 f. mit Nachweisen); die Tradition des Motives ist alt und geht auf Origenes zurück: ἀπήγξατο, ἵνα προλάβῃ ἐν τῷ ᾅδῃ τον Ἰησοῦν καὶ ἱκετεύσας τύχῃ σωτηρίας (*Patr. gr.* 13: 1766 ff.; der verzögerte Tod auch schon im Papias-Fragment und später bei Theophylaktos von Ohrid). Vgl. auch die oben zitierten koptischen Apokryphen zum Verbleib der Judasseele im Hades.

seinem Wahnsinn richte er den Galgen auf, statt Jesus um Verzeihung zu bitten; noch sei es Zeit, von ihm selbst hänge alles ab[193]. Es folgen die ausgedehnten Haßtiraden der Theotokos (267–357)[194]: zu Beginn die Anrufung der Mutter Erde und der Sonne (267)[195], worauf in direkter Anrede die Flüche folgen: δαῖμον (274)[196], δυσμενὴς ἀνὴρ (275), αἰσχρός τε μύστης (277), unterbrochen von rhetorischen Fragen wie: Ἀργυραμοιβέ, ποῦ συνήδη σῷ δόλῳ; (278)[197]; in den Tartarus solle er fahren; oder das Himmelfeuer solle ihn verbrennen (281–282); Ὦ μῖσος, ὦ μέγιστον, ἔχθιστον κακὸν (283); in hohen Tönen wird das Ungeheuerliche der προδοσία besungen; die ärgste der menschlichen Krankheiten sei die ἀναίδεια (294 f.)[198]; die Ausbrüche erleichterten den Schmerz (198 f.); es folgt die direkte Anrede (ἄκου Ἰούδα) und die Aufzählung der empfangenen Wohltaten (302 ff.)[199], das Wissen Christi um seine schlechte Natur, trotzdem habe er ihm die Füße gewaschen und Brot mit ihm gegessen (314 f.); der Galgenstrick der φιλαργυρία habe ihn gefangen (327), die die Wurzel aller Übel sei[200]; ein »böser Sproß« sei er, nicht aus menschlichen Wurzeln, sondern aus bitteren Wurzeln entsprossen[201]. Der Abschnitt ist durch eine dreifache direkte Anrufung strukturiert (333, 340, 347) und mit einer zweifachen Steigerung von ἔρρε (344, 353) am Versanfang versehen.

193 Trotz solcher theologischer Lehrverweise hat die *desperatio*-Problematik im vorliegenden *Cento* keine besondere Rolle gespielt.

194 Gerade diese Passage rückt den *Cento* sehr nahe an die postbyzantinischen Marienklagen, wo die Judasverfluchungen auch von Maria selbst vorgenommen werden (zusammen mit den Juden und dem Nagelschmied, der eventuell schon im Zypriotischen Passionszykus vor 1320 auftaucht) (vgl. Alexiou, »The Lament of the Virgin«, *op. cit.*, Anm. 16, S. 123 und *pass.*, K. Romaios, »Το μοιρολόγι της Παναγίας«, *Αρχείον Πόντου* 19, 1965, S. 197–214, B. Bouvier, *Le Mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ. I. La chanson populaire du Vendredi Saint*, Genève 1976). Dasselbe gilt für die Judenbeschimpfung: z. B. 389 ὥστε κύνας αἵματος διψαλέους (dürstende Bluthunde) als σκυλοβριοὶ in der nachbyzantinischen Marienklage (z. B. E. Stamouli-Saranti, »Του Χριστού«, *Laografia* 11, 1934/37, S. 249–253, Vers. 11 und 21).

195 Ähnlich kosmische Dimensionen nimmt der Judasverrat auch bei Romanos an (α´ 4–7); dort werden Erde, Meer, Himmel, Äther und Kosmos in einer dichterisch stark komprimierten Sentenz angerufen.

196 Zum Vergleich καί ἐστιν ὅλως διάβολος (Romanos ιγ´ 139).

197 Zum Vergleich: καὶ ποῦ σοι τὸ χρῆμα, φιλόπλουτε (Romanos κβ´ 5, nach der Osterformel 1 Kor. 15,55).

198 Zum Vergleich: ἀναιδέστατε καὶ λαίμαργε… (Romanos ιε´ 3).

199 Diese Aufzählung bildet einen stehenden Topos in Homiletik und Hymnik um Judas, und mündet gewöhnlich ein in einen neue Reihe von Vorwürfen und Ausdrücken des Unfaßlichen.

200 Nach Paulus 1 Tim. 6,10 ῾Ρίζα πάντων τῶν κακῶν ἐστιν ἡ φιλαργυρία. Das Motiv findet sich häufig in der Predigtliteratur (z. B. in Chrysostomos Ἐβουλόμην, ἀγαπητοί, Athener Ausgabe 1967–69, Bd. IV, S. 83 und ders., Ὀλίγα ἀνάγκην σήμερον, *ibid.* IV S. 67 »πονηρὰ ῥίζη«).

201 Sollte diese »Bitterwurz« etwas mit den stinkenden Judaspflanzen zu tun haben? (dazu Puchner,

Auf diese erste exzessive Judasverfluchung folgt unterm Kreuz eine zurückhaltende Kommentierung des Verratsmysteriums (707–711) und erst im letzten Threnos vor Christi Grab folgt die zweite eindringliche Verfluchung: weder Judas, noch Pilatus, noch die Juden würden der Strafe entgehen (1407 ff..); der Verräter habe das Mordgeld hingeworfen (1414), doch nun müsse er sterben: 1. entweder müsse er sich erstechen (ἐν δέρῃ θεῖναι ξίφος 1415)[202], 2. oder den »elenden Nacken« in die Schlinge stecken (1416), 3. oder seinen Leib κύμασι γλαυκοῖς verschwinden lassen, indem er sich ins Meer stürze, den Fischen zum Fraß (ἰχθύσιν βοράν, 1417 f.)[203]; auf eine rhetorische Frage nach der verdienten Strafe berichtet Joseph das tatsächliche Judasende (1427 ff.). Der Gerechtigkeitssinn des Chors ist befriedigt (1433), doch Maria fährt in Steigerungen noch fort (1434–1445): κλέπτην γὰρ ὄντα καὶ Θεοῦ ῥάπτην φόνου / καὶ μὴ θέλοντ᾽ ἐπιστρέφειν πονηρίας (1438 f.) usw. In der Geschehniszusammenfassung von Johannes ist Judasende (Galgen und Sturz) und Jenseitsschicksal (Höllenqualen) noch einmal angeführt[204].

Die Judasthematik scheint keine Anleihen aus der Ikonographie zu nehmen. Die Kombination des Verräterendes deutet auf ein Vertrautsein mit der exegetischen Homiletik. Die »hohen Töne« der Judasverfluchung mit ihrer Kumulation von Asyndeta, Assonanzen und Alliterationen sind der Hymnik geläufig; Anklänge an Romanos sind zweifellos vorhanden, bleiben jedoch unter der Beweisgrenze, vor allem da auch Schlüssel- und Reizwörter wie φόνος, φθόνος, δόλος, φιλαργυρία usw. thematisch bedingt sind. Die Stillage ist an manchen Stellen verblüffend ähnlich. Als Verratsmotive gelten undifferenziert Geiz und Habsucht, die mißlungene Judasreue wird dem Eigensinn und der Halsstarrigkeit, ja dem Wahnsinn zugeschrieben. Die Problematik von Christi Vorwissen und dem Heilswerkzeug-Sein klingt nur schwach an.

Während dieses Judasbild mehr oder weniger in die Literatur (nicht in die Ikonographie) des gesamten byzantinischen Jahrtausends paßt, scheint die Tatsache, daß die ärgsten Flüche direkt aus dem Mund der »allheiligen« Mutter Gottes kommen, dem Marienbild der »hochgestimmten« Zeit der Patristik nicht zu entsprechen. Eher dürfte der Umschlag der Klage in Haß auf den Verräter in die Zeit der

---

op. cit., S. 102). Oder mit der Legende vom bitteren Wasser der Judasquelle? (»Η βρύση του Ιούδα«, *Μπουκέτο* 8, 1929, S. 997).

202 Von einer solchen Selbstmordversion ist im kanonischen Schrifttum und in der gesamten Apokryphenliteratur nichts bekannt. Der Quellenbereich dieser Vorstellung ist unbekannt. Die Passage ist frei von Tragödienzitaten.

203 Dem könnte das Judasende nach Afrahat zugrundeliegen (vgl. Anm. 190). Es fehlt allerdings der Mühlstein.

204 Vgl. Anm. 190.

nachikonoklastischen Vermenschlichung in Christologie und Mariologie passen, auch wenn sich der Kompilator von den Euripidesstellen zu weit hinreißen läßt. Denn derartig ausführliche Verfluchungen finden sich nicht einmal in der postbyzantinischen Marienklage.

Neben diesem relativen Argument für eine nachikonoklastische Datierung haben sich in dieser Frage doch auch deutlichere Indizien ergeben, die einerseits auf der ikonographischen Struktur der Passionsszenen fußen, andererseits aus dem ungenügenden Verständnis von »Drama« als Literaturgattung resultieren. Ad 1 : die Kreuzigungsszene ist deutlich dem dreifigurigen Bildtypus der Staurosis nachgebildet, der erst während des Ikonoklasmus entsteht[205], der Centurio ist vor dem 10. Jahrhundert nur im Rabulas-Kodex (586) zu finden, welcher aber auch die würfelnden Soldaten und die Schächer bringt[206]; das Tripytchon Staurosis/Apokathelosis/Threnos mit dem vermenschlichten Christusbild tritt in den mittelbyzantinischen Bildprogrammen fast immer zusammen auf; die detaillierten impliziten »Bühnenanweisungen« der Kreuzabnahme (im Übergang zur Beweinung) scheinen auf Einzelheiten des entprechenden Bildtypus Rücksicht zu nehmen, der aber erst ab dem 9. Jahrhundert nachzuweisen ist. Ad. 2 : Das fehlende Bühnenverständnis läßt den Dichter dramatische Formkonventionen der alten Tragödie falsch anwenden; die Mimesis der »Tragödie« ist, was die Dramengattung anbelangt, nur zum Teil gelungen, weil Drama als implizierte theatralische Aktion nicht mehr verstanden worden ist; dies ist aber für das 4. Jahrhundert unwahrscheinlich, da die Kirchenväter noch in heißen Worten die Schauspiele verdammen und Synodalerlässe noch bis ins 7. Jahrhundert die Mimen und ihre Theater verbieten[207].

Doch dies nimmt dem dialogischen *Cento*-Gedicht nichts von seiner Großartigkeit: in »unaussprechlicher Zeit« (Krumbacher) unternimmt der Gelehrten- und Schulbetrieb Konstantinopels in der bewährten und beliebten *Cento*-Technik die umfangreichste Stellenkompilation aus den antiken Tragödien (vor allem vom beliebtesten der drei Tragiker), die jemals unternommen worden ist, indem die literarische Tradition der Marienklage als Formkonvention dazu verwendet wird. Zum Genuß eines humanistisch gebildeten Leserpublikums wird die höchste »Hypothe-

205 Die Beschriftung »Theotokos«, die auf keiner vorikonoklastischen Abbildung zu finden ist (Kartsonis, *op. cit.*, S. 108), gibt nur ein relatives Argument, da es sich im *Cento* nur um Sprecherindikationen handelt, während »Theotokos« im Haupttext selbst nicht aufscheint.

206 Hier findet sich auch zum erstenmal die »Chairete«-Szene in der Ikonographie.

207 Zur »Theater«-Terminologie in diesen Quellenbereichen vgl. auch W. Puchner, »Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel der griechischen Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht«, *Maske und Kothurn* 29 (1983) S. 311–317.

sis«, das österliche Heilsgeschehen, in das schönste Sprachgewand der Welt (nach Auffassung der Zeit) gekleidet. Die Aura der »christlichen Tragödie« klingt in der Sekundärliteratur vielfach noch bis heute nach. Daß daraus keine eigentliche Tragödie entstanden ist, hat die damalige Zeit weder erkannt, noch hätte es sie sonderlich gestört: die *Cento*-Rezeption verläuft sprachimmanent über das Aha-Erlebnis. Doch von einem tieferen Verständnis der *Cento*-Ästhetik scheint unsere Epoche weit entfernt zu sein.

KAPITEL 3

Der Zypriotische Passionszyklus und seine Probleme

Der sogenannte Zypriotische Passionszyklus (vor 1320), eine dialogische *Cento*-Kompilation von Bibelstellen (einigen Apokryphen und nicht identifizierten Predigt-Texten) eines unbekannten Autors in einer Abschrift im berühmten *Cod. Vat. palat. gr.* 367, einem Miszellenkodex eines bedeutenden Notars und Staatssekretärs auf dem Eiland der Aphrodite während der Kreuzfahrer-Herrschaft, verbunden durch Anweisungen an den Aufführungsorganisator im Imperativ oder im Konjunktiv, ein Text, von dem die Zitationen jeweils nur in *incipit* (den ersten Worten) gebracht sind, hat eine wesentliche Rolle in der Gelehrtendiskussion gespielt, warum die Hochkultur des tausendjährigen Byzanz keine Formen einer Dramenproduktion und keine nachweisbaren Theateraufführungen hervorgebracht hat, wie das in der Antike, der Byzanz so sehr zugewandt war und sich selbst als Nachfahre und Erbe des griechischen Altertums verstanden hat[1], der Fall war, ebenso wie im lateinisch-westlichen Mittelalter. Es ist hier nicht der Ort, die Beweggründe für dieses Versagen der Brückenfunktion zwischen Altertum und Neuzeit im Falle des Theaters, eine Rolle die Byzanz auf so vielen anderen Kultursektoren gespielt hat, im Detail aufzuzeigen; dies ist anderenorts schon geschehen[2]. Wie der Prolog des Textes unzweifelhaft nahelegt, ist diese Stellen-Kompilation für eine religiöse Aufführung erstellt worden, ein einzigartiger Fall in der byzantinischen Literatur, in

1 Dazu vor allem H.-G. Beck, *Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert*, München 1952.

2 Zusammenfassend W. Puchner, »Zum Theater in Byzanz. Eine Zwischenbilanz«, G. Prinzing/D. Simon (eds.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, S. 11–16, 169–179 und ders., »Acting in Byzantine theatre: evidence and problems«, P. Easterling/E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, S. 304–324. Diese Zusammenfassungen bauen auf mehreren ausführlichen griechischen Studien auf (vgl. Ch. Roueché, »Entertaiment, theatre, and hippodrome«, *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, ed. E. Jeffreys et al., Oxford 2008, S. 677–684, bes. S. 684: »On theatrical performances in the Byzantine period, all modern work is based on the studies of Walter Puchner, conveniently summarized in English in Puchner 2002«). Vgl. auch das Kapitel »Questioning ›Byzantine theatre‹« in der Neuausgabe des Zypriotischen Passionszyklus, S. 20–56 (vgl. Anm. 6).

der der Text jedoch isoliert und vereinzelt dasteht[3]. Auf die kritischen Ausgaben von Spyridon Lampros 1916, Albert Vogt 1931 und August Mahr 1947[4] haben sich weitreichende Theorien und Spekulationen bezüglich des byzantinischen »Theaters« gebildet. Diese Ausgaben unterscheiden sich voneinander in einigen wesentlichen Punkten: Mahr z. B. hat versucht, die *incipit* zu ergänzen, um ein vollständiges Passionsspiel präsentieren zu können; seiner Ausgabe ist auch Marios Ploritis in seinem Buch zum byzantinischen Theater 1999 gefolgt, wie auch Spyros A. Evangelatos in seiner Bühnenfassung von 2001[5]. Mehrere dieser Ergänzungen sind in einigen Fällen zweifelhaft und die Idee eines vollständigen spielbaren Passionsspiels ist am Ende sogar irreführend. Zusammen mit der Tatsache, daß in allen drei Editionen Fehllesungen der Handschrift und andere Editionsirrtümer auftauchen (Mahr übersieht z. B. eine ganze Zeile), führte dies zu einer kritischen Neuausgabe, die nur bringt was wirklich in der Handschrift steht, um die ganze Diskussion auf eine solidere Basis zurückzuführen. Dies ist in der Ausgabe Puchner 2006 geschehen[6].

Ein anderer Grund für die neue kritische Edition war der bedeutende Fortschritt, den die Forschung in Bezug auf die sozialen und kulturellen Zustände auf Zypern unter der Herrschaft der Lusignans (1192–1489) erzielt hat, vor allem durch die Forschungen Gilles Grivauds[7], der das faszinierende Bild einer multi-

3 H.-G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971 (Handbuch der Altertumswissenschaften XII. Abt., 2. Teil, 3. Band) S. 112 ff.

4 Sp. Lampros, »Βυζαντιακή σκηνοθετική διάταξις των Παθών του Χριστού«, *Νέος Ελληνομνήμων* 13 (1916) S. 391–407, A. Vogt, »Études sur le Théâtre byzantin, I. (Un Mystère de la Passion)«, *Byzantion* 6 (1931) S. 37–74, A. Mahr, *The Cyprus Passion Cycle*, Notre Dame, Indiana 1947 (Publications in Medieval Studies. The University of Notre Dame IX).

5 M. Ploritis, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Athen 1999, Sp. A. Evangelatos, *Κωνσταντίνου ευτελούς, Αναγνώστου; Τα Πάθη του Χριστού. Σκηνοθετικό σχεδίασμα από την Κύπρο (11ος;–14ος αιώνας)*, Theaterprogramm Amphi-Theater, Athen 2001.

6 W. Puchner (with the advice of N. Conomis), *The Crusader Kingdom of Cyprus – A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the ›Repraesentatio figurata‹ of the Presentation of the Virgin in the Tempel*, Athens, Academy of Athens (Texts and Documents of Early Modern Greek Theatre, vol. 2) S. 189–204 Text, S. 205–251 Anmerkungen. Zur Reaktion der Fachwelt vgl. G. S. Henrich, *Südost-Forschungen* 65/66 (2006/2007) S. 827–829, A. Vincent, *Journal of Modern Greek Studies* 26/1 (2008) S. 215–224, P. Marciniak, *Byzantinische Zeitschrift* 101 (2008) S. 278–280. P. Schreiner notiert charakteristischerweise zum Einleitungskapitel »Questioning ›Byzantine theatre‹« (S. 20–56): »Die Diskussion um das ›byzantinische Theater‹ (zu dem Verf. schon so viele Beiträge geleistet hat) wird (und soll) andauern, aber mit dem vorliegenden Opus ist ein Ausgangspunkt geschaffen, der lange Bestand haben wird« (*Byzantinische Zeitschrift* 100/2, 2007, S. 922).

7 Th. Papadopoullos (ed.), *Ιστορία της Κύπρου*, vol. V: *Μεσαιωνικόν Βασίλειον/Ενετοκρατία*, Teil II: *Πνευματικός Βίος – Παιδεία – Γραμματολογία – Βυζαντινή Τέχνη – Γοτθική Τέχνη – Νομισματοκοπία*

lingualen levantinischen Gesellschaft bietet, wo sich byzantinische und westliche Kultureinflüsse überschneiden und gegenseitig durchdringen, nach Maßgabe der Tatsache, daß das Eiland der Aphrodite die letzte Seestation (und die erste auf dem Rückweg) des Pilgerstroms nach dem Heiligen Land gewesen ist und der zypriotische Hof enge Verbindungen zu mehreren europäischen Höfen der Zeit unterhielt. Ein handgreifliches Beispiel für diesen engen Konnex ist die Tätigkeit des Kanzler von Peter I., Philippe de Mézières (1327?–1405), dessen *repraesentatio figurata* der Darbringung Marias im Tempel, einer der bekanntesten und ausführlichsten lateinischen Texte der mittelalterlichen Theatergeschichte (wegen der vielen Details, Kostümbeschreibungen, symbolischen Aktionen, organisatorischen Vorkehrungen usw.), angeblich aus Zypern übernommen, 1372 am Sitz der Päpste in Avignon zur Aufführung kam[8]. Ein weiterer Grund für die Neuedition war auch ein Artikel von K. Tsangaridis[9], den Kodex und die Sprache des *Cento* betreffend, der die zypriotische Herkunft des Textes anzweifelte[10]. Es war daher notwendig, Text und Kontext in einer ausführlichen eigenen Studie separat zu analysieren[11]. Trotzdem sind noch viele Fragen, die dieser Text aufwirft, offen geblieben und harren einer künftigen Bearbeitung.

MANUSKRIPT

Die Textinterpretation des Zypriotischen Passionszykus ist unmittelbar mit dem Inhalt und dem Schicksal des berühmten *Codex Vaticanus Palatinus graecus* 367 verbunden, einem Miszellenkodex religiösen und weltlichen Inhalts vor 1320, zusammengestellt wahrscheinlich von »Konstantinos dem bescheidenen Anagnostes«, »πριμμικήριο τῶν κατὰ Κύπρον ταβουλαρίων«[12], und von verschiedenen Schreiber-

– *Βιβλιογραφία*, Nicosia 1996, Kap. XVI: Gilles Grivaud, »Ο πνευματικός βίος και η γραμματολογία κατά την περίοδο της Φραγκοκρατίας«, S. 863–1208.

8 W. Puchner, »Die *repraesentatio figurata* der Präsentation der Jungfrau Maria im Tempel von Philippe de Mézières (Avignon 1372) und ihre angebliche zypriotische Herkunft«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 133–162.

9 Ch. Tsangaridis, »Η ›κυπριακή‹ σκηνική διδασκαλία των Παθών«, *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 5 (2001) S. 259–296.

10 Dazu auch seine postgraduate thesis *Ο Μεσαιωνικός »Κυπριακός« Κύκλος του Θείου Πάθους. Συμβολή στη μελέτη των προβλημάτων του έργου*, Thessaloniki 1998.

11 W. Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων και το θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα*, Nicosia 2004.

12 Grivaud, *op. cit.*, S. 927. Zum Titel des »Anagnostes« (Vorleser der Bibel) vgl. F. J. Dölger, *Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges*, München 1948, S. 169. »Primicerius« (πριμμικήριος) war ein

händen kopiert. Der Hauptschreiber A scheint Zugang zur Königlichen Kanzlei gehabt zu haben[13]. Das voluminöse Manuskript (c. 1317–1320) enthält 87 verschiedene Schriftstücke und Dokumente mit religiösem, moraldidaktischem, juristischem, fiskalischem und literarischem Inhalt, von denen einige von spezifischem Interesse für Verwaltungsfragen Zyperns zu dieser Zeit sind. Es ist nicht bekannt, wann der Kodex die Insel verlassen hat, doch scheint es plausibel anzunehmen, daß dies zwischen c. 1450 und 1570/71 passiert ist: das erste Datum bezeichnet ungefähr das Datum, da Benedictus de Ductarius von Vicenza zwei zypriotische Handschriften nach Italien gebracht hat[14], eine Vorgehensweise, die auch andere in der Folge nachgeahmt haben[15], und das zweite markiert den Fall Zyperns an das Osmanische Reich; trotzdem haben viele zypriotische Gelehrte und Literaten die Insel früher verlassen, wie etwa Jason Denores[16] oder Hieronymus Tragodistes, der

---

Titel, der des öfteren in der byzantinischen Hofbürokratie gebraucht wurde für den Vorgesetzten verschiedener Dienste, oder auch eine Art von *primus inter pares* (K. E. Plakogiannakis, *Ελληνική Ανατολική Εθιμοτυπία. Διοίκηση, Στρατός*, Athen 2001, S. 66 ff., 77). Der Terminus »ταβουλάριοι« bezeichnet die Notare (*op. cit.*, S. 204, 266).

13 Zur Frage der Differenzierung zwischen Schreiber und Kopist vgl. in der Folge. Der Kodex ist beschrieben bei A. Turyn, *Codices Graeci Vaticani saeculis XIII et XIV scripti annorumque notis instructi*, In Civitate Vaticana 1964, S. 117–124; frühere Beschreibungen bei H. Stevenson, *Codices Manuscripti Palatini Graeci Bibliothecae Vaticanae*, Rome 1885, S. 229–235 und J. Darrouzès, »Autres manuscrits originaires de Chypre«, *Revue des Études Byzantines* 15 (1957) S. 131–168, bes. S. 161. Detaillierte Deskription bei C. N. Constantinides/R. Browning, *Dated Greek Manuscripts from Cyprus to the Year 1570*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection/Nicosia, Cyprus Research Centre, 1993, S. 153–165. Hier wird der Kodex folgendermaßen beschrieben: »This miscellaneous manuscript contains many documents important for the history of the island in the thirteenth and fourteenth centuries. The scribe seems to have had access to the chancery of the Lusignan kings of Cyprus in Nicosia from which he probably transcribed the documents« (S. 13).

14 Die eine, aus dem Jahr 1452, befindet sich heute in Modena (Darrouzès, *op. cit.*, S. 151), die andere in Urbino; sie enthält auch die Eintragung des Eigentümers: »Hic liber Aristidis philosophi est mei Benedicti/de Auctariis de Vicentia, Cancellarii d(o)m(in)i Regis Ierusalem Cypri et Armenie 1461« (C. Stornajolo, *Codices Urbinates Graeci Bibliothecae Vaticanae*, Rome 1895, S. 207, Darrouzès, *op. cit*, S. 161 ff.).

15 Z. B. Ludivius Zacchia c. 1465–75 und die Königin von Zypern Charlotte Lusignan (1458–75) (Constantinides/Browning, *op. cit.*, S. 20 ff. mit weiteren Beispielen).

16 N. M. Panagiotakis, »Ιάσων Δενόρες: Κύπριος θεωρητικός του θεάτρου (c. 1510–1590)«, *Ariadne* 3 (Rethymno 1985) S. 50–87 (auch in *Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, vol. 2, Nicosia 1986, S. 467–486 ohne Appendix), wiederveröffentlicht in: *Το Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, Athens 1998, S. 271–312. Zu anderen Fällen vgl. C. P. Kyrris, »Cypriot Scholars in Venice in the XVI and XVII Centuries with some Notes on the Cypriote Community in Venice and other Cypriote Scholars who lived in Rome and the Rest of Italy in the same period«, in: *Ο Ελληνισμός εις το εξωτερικόν. Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in der neueren Zeit*, eds. Joh.

nach seinem neunjährigen Aufenthalt in Venedig und Padua 1558/59 als Bibliothekar in die Bibliothek der Fugger nach Augsburg gekommen ist, wo er drei Manuskripte (heute in der Bayerischen Staatsbibliothek) kopiert hat[17].

Der Fall von Tragodistes ist charakteristisch, denn die Spuren des *Vat. pal. gr.* 367 führen ebenfalls nach Deutschland (wahrscheinlich via Venedig)[18]: letztlich ist das Manuskript in der *Bibliotheca palatina* in Heidelberg gelandet, und wurde von dort vom Fürsten von Bayern Maximilian zusammen mit der ganzen Sammlung 1623 dem Vatikan geschenkt[19]. Man könnte spekulieren, daß Leute wie Tragodistes den Kodex von Zypern nach Bayern gebracht haben. In Heidelberg muß der holländische Humanist Johannes Meursius das Manuskript gesehen haben, bevor es seine Reise in den Vatikan antrat, denn in seinem *Glossarium Graeco-Barbarum* (1610) ist an drei verschiedenen Stellen »Anonymus de Passione Christi« zitiert[20], und zwar bei den Lemmata »κωμοδρόμος«, »κάτζιν« and »κούρσωρες»[21]. Es ist nicht notwendig, die Existenz einer zweite Kopie des Zypriotischen Passionszyklus anzunehmen, wie dies August Mahr getan hat[22], vorzugsweise in Leiden/Lou-

---

Irmscher/M. Mineemi, Berlin 1968, S. 182–272 und ders., »Further Documents Relating the Cypriote Immigrants in Venice (xvi–xvii Centuries)«, *Επετηρίς Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 3 (Nicosia 1969–70), S. 145–165.

17 P. A. Agapitos, »Ιερώνυμος ο Τραγωδιστής: Ένας Κύπριος μουσικός της όψιμης Αναγέννησης«, *Σημείο* 4 (1996) S. 71–82, ders., »Ιερώνυμος Τραγωδιστής ο Κύπριος: Ένας γραφέας και μουσικός της Όψιμης Αναγέννησης«, N. Oeconomides, *Scribes and Scripts in the 15th and 16th Centuries. International Symposium on Greek Paleography and Codicology (Athens, October 1996)*, Athens 2000 (Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών 11), B. Schartau, *Hieronymos Tragodistes. Über die Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen*, Wien 1990 (Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de Re Musicae III), P. Lehmann, *Eine Geschichte der Fuggerbibliotheken*, Tübingen 1956, S. 68, 106–116, 135, E. Mittler et al. (eds.), *Biblioteca Palatina, Katalog zur Ausstellung vom 8. Juli bis 2 November 1986*, Heidelberg 1986, S. 378, 380, Abb. 250.

18 Am Deckblatt des Kodex findet sich eine Notiz: »εἰς τὴν βενετίαν / τὸ εἶχα«. Es ist nicht sicher, ob das Deckblatt zum ursprünglichen Manuskript gehört (Constantinides/Browning, *op. cit.*, S. 163).

19 Stevenson, *op. cit.*, S. xvii–xxx. Bezügliche Eintragungen finden sich am Deckblatt IV^r (Constantinides/ Browning, *op. cit.*, S. 163).

20 Joh. Meursius, *Glossarium Graeco-Barbarum*, Leyden 1610, S. 290, 328, 358 (in der Edition von 1614 S. 232, 259 und 282).

21 Für »κατσίον«, »κάτσιν«, »κατσίν«, das Räucherfaß, *kapnisterion*, vgl. I. N. Kazazis/T. A. Karanastasis, *Επιτομή του Λεξικού της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημώδους Γραμματείας 1100–1669 του Εμμανουήλ Κριαρά*, vol. I, Thessaloniki 2001, S. 560 und C. Astruc, »Κώδικας βιβλιοθήκης μονής Πάτμου«, *Travaux et Mémoires* 8, (1981) S. 15–30 und 12 (1994) S. 495–499.

22 »Although the manuscript of the Scenario in *Cod. Pal. Graec. 367* is the only complete one known to date, there is some evidence that another may have existed in the 17th century« (Mahr, *op. cit*, S. 1). Die Kombination genau dieser drei Wörter ist überzeugend. Die Existenz einer zweiten Ko-

vain, wo er sein Lexikon veröffentlicht hat, denn er kann den einmaligen Kodex in Bayern eingesehen haben[23]. Sein Lexikon fand in der Folge Verwendung von DuCange, der wiederum beim Lemma »κωμοδρόμος« als Quelle »Anonymus de Passione Christi« zitiert[24].

Warum jedoch ist dieser voluminöse Kodex, das kodikologische Umfeld des Zypriotischen Passionszyklus, zu dem sich eine bemerkenswerte Spezialbibliographie gebildet hat[25], so einzigartig? Die Beschreibung des Inhalts ist von sich aus ein schwieriges Unterfangen aufgrund des reichhaltigen und disparaten Materials, das hier zusammengetragen und kopiert ist. In jedem Fall bildet er eine der Hauptquellen für die dekorative zypriotische Handschrift, die als »bouclée« bezeichnet wird, und der Hauptschreiber (oder Abschreiber) des Kodex gilt als der wesentlichste Vertreter dieses Schreibstils[26]. Dank der Arbeit von Browning und Constantinides besitzen wir nun eine detaillierte Beschreibung der Miszellenhandschrift. Sie enthält insgesamt 87 Schriftstücke:

---

pie wurde schon von W. Puchner, »Θεατρολογικές παρατηρήσεις για τον Κύκλο των Παθών της Κύπρου«, *Επετηρίς Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 12 (Nicosia 1983) S. 87–107 (auch in *Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου*, Athen 1984, S. 91–107, 181–194 und *Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία 20–25 Απριλίου 1982)*, vol. 2, Nicosia 1986, S. 447–466) angezweifelt. Das bedeutet, daß der Zypriotische Passionszyklus, anders als der »Christus patiens« keine wirkliche Verbreitung in der mittelalterlichen Welt gefunden hat.

23 Seine biographischen Daten sprechen eher für eine solche Annahme: Meursius (1579–1639), bevor er in Leyden (Lugduni Batavorum) 1610 als Professor für Griechisch angestellt wurde, reiste als Lehrer der Kinder von Jean Barneveldt für zehn Jahre durch halb Europa (*Grand Dictionnaire Universal du XIXe siècle*, vol. 11, S. 190). »Ce fut pour lui une occasion de visiter les savants et d'examiner les grandes bibliothèques« (*Nouvelle biographie générale*, vol. 35–36, Copenhague 1968, S. 253 f.).

24 C. DuCange, *Glossarium ad scriptores mediae & infimae Graecitatis*, I-II, Lugduni 1688, S. 776.

25 Aufgelistet bei Constantinides/Browning, *op. cit.*, S. 163–165.

26 Details bei Constantinides/Browning, *op. cit.*, S. 13 ff. und P. Canart, »Les écriturs livresques chypriotes du XIe au XVIe siècle«, *Επετηρίς Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 16 (Nicosia 1987–88) S. 27–53. »It is a very unusual and difficult script. The scribe uses many ligatures and tries to save space. His pi inclines to the right […] while distinct features are his bulging beta […] and the double stroke = as an abbreviation for ου. It seems that this script, which was identified in nearly forty manuscripts dated between 1314 and 1368, may have been influenced by the official documents written in the island during the early fourteenth century« (Constantinides/Browning, *op. cit.*, S. 13 ff.). Ähnlich ist die Handschrift von Romanos Anagnostes, der über eine Periode von zehn Jahren (1315–24) eine große Anzahl von Schriftstücken kopiert hat. Sein Mäzen und Auftraggeber könnte Georgios Lapithes gewesen sein (*op. cit.*, S. 14). Zu Lapithes siehe Grivaud, *op. cit.*, S. 1049 ff. (mit Bibliographie).

1. (ff. 1^{r}–2^{r}): Sophronius von Jerusalem, *De Fide*[27], **2**. (ff. 2^{r}–4^{r}): Sophronius von Jerusalem, *De Domini Incarnatione*[28], **3**. (ff. 4^{v}–14^{r}): *sententiae* von Äsop, **4**. (ff. 14^{r}–18^{r}): Verbotene und erlaubte Heiraten, **5**. (ff. 18^{v}–33^{v}): Detaillierte Aufstellung der Liturgie, **6**. (ff. 33^{v}–39^{v}): Text des Zypriotischen Passionszyklus[29], 7. (ff. 40^{r}–43^{r}): St. Johannes von Damaskus über das Licht des Feuers, **8**. (ff. 43^{v}–45^{v}): St. Johannes von Damaskus über die Auferstehung, **9**. (ff. 45^{v}–46^{r}): Andreas von Kreta, Über die Ikone Christi, **10**. (ff. 46^{r}–49^{v}): St. Anastasios der Sinaite, *Quaestiones*, **11**. (ff. 50^{r}–56^{v}): Auszug aus dem *Physiologos*[30], **12**. (ff. 56^{v}–61^{r}): *Adversus Armenios*, **13**. (ff. 61^{r}–63^{r}): Euthymios Zigab(d)enos, Gegen die Sarazenen, aus der *Panoplia Dogmatica*[31], **14**. (ff. 63^{r}–68^{r}): Syllogistischer Beweis des Gotteswortes, **15**. (f. 68^{v}): Poem in 22 politischen Versen von Makarios Xenos[32], **16**. (ff. 69^{r}–84^{v}): Kurze Rechnungsanleitungen in zypriotischer Vernakularsprache, **17**. (ff. 85^{r}–88^{v}): Über die Datierung von Ostern und anderen Festen, **18**. (ff. 88^{v}–91^{r}): Über Metrologie[33], **19**. (f. 91^{r-v}): Fiskalische Texte der Kichenverwaltung[34], **20**. (ff. 81^{v}–92^{r}): ein ähnlicher Text[35], 21. (f. 92^{r-v}): Ähnlich[36], **22**. (f. 92^{v}): Testament (datiert 1273/74)[37], **23**. (f. 93^{v}): Anfang eines Sitzungsprotokolls im *sekreton* des Königreichs von Zypern[38], **24**. (ff. 94^{r}–97^{v}): Abhandlung über die Geometrie mit Diagrammen und Zeichnungen[39], **25**. (f. 98^{r}): Fiskalisches Dokument[40], **26**. (f. 99^{r}): Inventur der Sakralobjekte eines ungenannten Klosters, das auch ein *metochion* und eine Kirche, geweiht der Panagia τοῦ κοιμητηρίου, besaß[41], **27**. (f. 99^{v}): Musterbrief für

27 Ediert in *Νέα Σιών* 17 (1922) S. 178–186.

28 A. Hahn (ed.), *Bibliothek der Symbole und Glaubensregeln der alten Kirche*, 2, A, Breslau 1897, S. 340–343.

29 Lampros, *op. cit.*, S. 381–408, Vogt, *op. cit.*, Mahr, *op. cit.*, S. 124–217.

30 Ediert von F. Sbordone, Milano 1936.

31 *Patr. gr.* 130: 1332 ff.

32 Ediert von N. Banescu, *Deux poètes byzantines inédits du XIIIe siècle*, Bucharest 1913.

33 Ediert von Lampros, *Νέος Ελληνομνήμων* 9 (1912) S. 166–171, Abb. S. 167.

34 Lampros, *Νέος Ελληνομνήμων* 14 (1917) S. 18.

35 Lampros, *op.cit.*, S. 18–20.

36 Lampros, *op.cit.*, S. 20.

37 Lampros, *op.cit.*, S. 20–23.

38 Dieses Schriftstück weist den Schreiber oder Kopisten als Sekretär in königlichen Diensten aus. Das »secrète« war der zentrale Finanzdienst des König, der alle Angelegenheiten, das Feudalvermögen bzw. das des Königs betreffend (Pachten, Mieten, Gehälter), regelte. Der Name kommt vom byzantinischen σέκρετον. Wie es scheint, waren alle Sekretäre und Schriftführer dieses Dienstes Griechen (1318 ein gewisser Georgios Kappadokas), jedoch der Vorsteher *(bailli de la secrète)* ein »Lateiner« (P. W. Edbury, *Το Βασίλειο της Κύπρου και οι Σταυροφορίες 1191–1374*, Athen 2003, S. 416–419).

39 E. Schilbach, *Byzantinische metrologische Quellen*, Thessaloniki 1982, S. 54–58.

40 Lampros, *Νεός Ελληνομνήμων* 15 (1921) S. 345–346.

41 Lampros, *Νεός Ελληνομνήμων* 14 (1917) S. 23–24.

einen Bischof[42], **28**. (ff.101^{r}–121^{v}): Kollektion von Musterbriefen und Originalschreiben[43], **29**. (ff. 122^{r}–134^{v}): *Spaneas*[44], **30**. (f. 135^{r}): Aphabetisches Gedicht von Symeon Logothetes (Metaphrastes)[45], 31. (f. 135^{v}): ein anderes alphabetisches Gedicht (von demselben)[46], **32**. (ff. 135^{v}–136^{r}): ein anderes alphabetisches Gedicht von Makarios Kalorites[47], **33**. (ff. 136^{r}–136^{v}): ein weiteres aphabetisches Gedicht von Makarios Kalorites, **34**. (ff. 136^{v}–137^{v}): Gedicht von Konstantinos Anagnostes[48], **35**. (ff. 138^{r}–139^{r}): Politische Verse eines Anonymus (= Konstantinos Anagnostes)[49], **36**. (f. 139^{r}): Poem in sechs Zwölfsilbern für ein Psaltermanuskript [Johannes Geometres][50], **37**. (f. 139^{r}): Poem in neun Zwölfsilbern an einen Freund[51], **38**. (f. 139^{r}): Drei Versrätsel[52], **39**. (f. 139^{v}): Grabgedicht auf die Kaiserin Eudokia[53], **40**. (f. 139^{v}): Grabgedicht auf maistor Theophylaktos[54], **41**. (ff. 139^{v}–140^{r}): Jambisches Gedicht auf den Hl. Georg[55], **42**. (f. 140^{r}): Zwei Epigramme[56], **43**. (ff. 140^{r-v}): Sechs Epigramme von Johannes Geometres[57], **44**. (ff. 140^{v}–141^{v}): 76 jambische Verse von

---

42 Lampros. *op. cit.*, S. 24–25. Zu diesen Musterbriefen, die dem Manuskript z. T. den Charakter eines Formelbuches für den offiziellen Schriftverkehr verleihen, vgl. nun A. Beihammer, »Gruppenidentität und Selbstwahrnehmung im zyprischen Griechentum der frühen Frankenzeit. Ein Interpretationsversuch anhand von zeitgenössischen Briefen und Urkunden«, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 56 (2006) S. 205–237, bes. S. 213 ff.

43 Lampros *op. cit.*, S. 25–50, 15 (1921) S. 141–147. Dies beinhaltet Musterbriefe an Patriarchen, Erzbischöfe, Metropoliten, Bischöfe, Priester, Dekane, Äbte, Hesychasten, Mönchspriester, des Königs an den Sultan (zweimal), des Königs an einen ἀμηρᾶς, des Königs an einen König, des Königs an einen *kaballarios*, an den Landesherrscher, des Königs an den Kaiser, an die Kaiserin, des Erzbischofs an den Byzantinischen Kaiser, des Erzbischofs an den Patriarchen von Konstantinopel, eines *kaballarios* an den Patriarchen von Antiochia, des Königs an den Sultan und andere Musterbriefe.

44 Ediert vom Kodex von Lampros 14 (1917) S. 359–380.

45 *Patr. gr.* 114: 132.

46 *Patr. gr.* 114: 133.

47 Banescu, *op. cit.*, S. 11–13, *Byzantinische Zeitschrift* 16 (1907) 493.

48 Banescu, *op. cit.*, S. 14–17. Dieses Gedicht bildet die Evidenz dafür, daß der *primicerius* der Notare, Konstantinos, Beziehungen zum *secrète* hatte, da er seine Dankbarkeit gegenüber dem Sekretär desselben, ebenfalls Konstantinos, Ausdruck verleiht.

49 Banescu, *op. cit.*, S. 17–18.

50 Veröffentlicht in *Eos* 24 (1919–20) S. 42, 144 und *Νέος Ελληνομνήμων* 16 (1922) S. 39–40.

51 Lampros, *Νέος Ελληνομνήμων* 16 (1922) S. 40.

52 Lampros, *op. cit.*, S. 40.

53 *Op. cit.*, S. 41.

54 *Op. cit.*, S. 42–43.

55 *Op. cit.*, S. 43.

56 *Op. cit.*, S. 43–44.

57 *Op. cit.*, S. 44–46.

Michael Grammatikos[58], **45**. (ff. 141^{v}–142^{v}): Titelloses Epigramm[59], **46**. (f. 142^{v}): Verse auf das Leben und das Letzte Gericht[60], **47**. (f. 142^{v}): Andere Verse auf das Letzte Gericht und Abraham[61], **48**. (f. 143^{r}): Epigramm auf Leo Vestes, **49**. (f. 143^{r-v}): Vier Epigramme von Johannes Geometres, **50**. (ff. 143^{v}–146^{v}): Verschiedene Epigramme verschiedener Autoren, manche davon könnten von Patrikios stammen, Christophoros Mytilenaios, andere von Konstantinos Katakalon, Fürst von Zypern am Beginn des 12. Jh.s[62], **51**. (ff. 146^{v}–148^{r}): Acht Epigramme von Theodoros Prodromos[63], **52**. (ff. 148^{r}–156^{v}): Anastasios der Sinaite, Homilie auf die Erlösung und die Buße, **53**. (ff. 156^{v}–158^{r}): Exzerpte aus dem *Euchologion*, **54**. (f. 158^{r}–161^{v}): 34 Musterbriefe[64], **55**. (f. 162^{r-v}): Die Officia der byzantinischen Kirche[65], **56**. (ff. 162^{v}–163^{r}): Die sieben Lebensalter des Menschen, **57**. (ff. 163^{v}–164^{r}): Brief des Seltschucken-Sultans Kaykaus I. an den König von Hugh I. im September 1216[66], **58**. (f. 164^{r}): Fiskalisches Dokument[67], **59**. (ff. 164^{v}–166^{v}): Drei Musterbriefe, die beiden letzten von einem gewissen Mönch Michael in Beziehung zu Nicosia[68], **60**. (f. 166^{v}): Palladas *grammatikos*, Epigramm[69], **61**. (f. 167^{r}): Brief des Bischofs von Amathous, Matthaios, an den Bischof von Haifa, Athanasios, vom 3. Jul 1287[70], **62**. (f. 167^{v}): Brief des Patriarchen von Konstantinopel, Gregor II. Lusignan, an den König von Zypern, Henri II. Lusignan, zu seiner Krönung 1285[71], **63**. (f. 168^{r}): Zwei Rätsel, **64**. (f. 168^{r-v}): Befreiungserlaß für einen Muslim, der zum Christentum übergetreten ist[72], **65**. (f. 169^{r-v}): Offizieller Brief des Mönches Neilos an den Abt des Klosters Machairas, verfaßt und unterschrieben von Konstantinos Anagnostes, *primicerius* der Notare Zyperns, im April 1259[73], **66**. (f. 170^{r}): Zirkular des Bischofs von Amathous, Olbianos, mit einem Ansuchen um Finanzhilfe für die Befreiung

58 Lampros, *Νέος Ἑλληνομνήμων* 14 (1917) S. 5–7.
59 *Op. cit.*, S. 8–10.
60 *Op.cit.*, S. 10–11.
61 *Op.cit.*, S. 11–13.
62 Lampros, *Νέος Ἑλληνομνήμων* 16 (1922) S. 47–57.
63 Z. T. bei Lampros, *op. cit.*, S. 57–59.
64 Lampros, *Νέος Ἑλληνομνήμων* 15 (1921) S. 347–356.
65 Veröffentlicht bei J. Darrouzès, *Recherches sur les Οφφίκια de l'église byzantine*, Paris 1970, S. 556 ff.
66 Lampros, *Νέος Ἑλληνομνήμων* 5 (1908) S. 51–52.
67 Lampros, *Νέος Ἑλληνομνήμων* 15 (1921) S. 347.
68 *Op. cit.*, S. 147–151.
69 *Anthologia Palatina*, IX, 394.
70 Lampros, *op. cit.*, S. 151.
71 *Op. cit.*, S. 151–152.
72 *Op. cit.*, S. 152–153.
73 Stevenson, *op.cit.*, S. 235, eine korrigierte Edition der Unterschrift des Schreibers bei Turyn, *op. cit.*, S. 118 (»ὁ πριμμικήριος τῶν κατὰ Κύπρον ταβουλαρίων, Κωνσταντῖνος εὐτελὴς ἀναγνώστης, ὁ καὶ τοῦ ὕφους γραφεύς. καὶ αὐτὸς μαρτυρῶν καὶ γράψας ὑπέγραψα«).

eines von den Türken gefangenen Christen[74], **67**. (ff. 170^{v}–171^{r}): Synodalerlaß des Bischofs von Solea Leontios vom 2. November (?) 1305, betreffend die Scheidung von Theodora, der Tochter von Konstantinos Sekretikos, und Thomas, dem Sohn von Zake David[75], **68**. (f. 171^{v}): Zwei historische Notizen, **69**. (f. 171^{v}): Undatiertes Dokument über die Wahl von Olbianos, dem Nachfolger von Matthaios, als Bischof von Amathous[76], **70**. (f. 172^{r-v}): Vierzehn historische Notizen[77], **71**. (f. 173^{r}): Empfehlungsschreiben für einen geweihten Priester vom Bischof von Chalkedon, Symeon, im März 1313[78], **72**. (f. 173^{r-v}): Brief an die Äbtissin Theodosia[79], **73**. (f. 174^{r}): Brief an einen *nomikos*[80], **74**. (ff. 174^{v}–175^{r}): Interpretation von φῶς ἱλαρόν, **75**. (f. 175^{v}): Brief des *sakellarios* des Bistums von Amathous, Theodoros τῆς Σκούφενας, Februar 1307, der sich bei Bischof Olbianos für sein Benehmen entschuldigt[81], **76**. (ff. 175^{v}–176^{v}): Befreiungserlaß für einen byzantinischen Kriegsgefangenen Romanites genannt[82], **77**. (ff. 176^{r}–176^{v}): Brief um finanzielle Unterstützung für die Befreiung von zwei Kindern[83], **78**. (f. 177^{r}): Zwei kurze historische Notizen von 1309 und 1310[84], **79**. (f. 177^{r-v}) Zertifikat für den Verkauf eines Weinberges im Dorf Leukara an Ioannes Sekretikos für 100 *nomismata*[85], **80**. (f. 178^{r}): Ein kurzer Brief an einen Freund, **81**. (f. 178^{r}): Angedenken an die Märtyrer Ioannes, Konon, und die anderen elf Mönche vom Kloster Kantara, die von den Lateinern in Zypern 19. Mai 1231 verbrannt wurden, **82**. (f. 178^{r}): *Stichera* auf die Mutter Gottes von Germanos I., Patriarchen von Konstantinopel[86], **83**. (f. 178^{v}): Empfehlungsschreiben des Bischof von Chalkedon, Symeon, für einen geweihten Priester im März 1303[87], **84**. (f. 179^{r}): Submissionsformel des orthodoxen Bischofs unter den Katholischen Bischof von Zypern[88], **85**. (f. 179^{r}): Τάξις τ(ῆς) ψήφου ἐπισκόπ(ου) bezüglich der Wahl von Germanos zum Bischof von Amathous am 22. Januar 1320[89], **86**.

74 Lampros, *op. cit.*, S. 155–156.
75 *Op. cit.*, S. 156–158.
76 *Op. cit.*, S. 159.
77 *Op. cit.*, S. 159, 160–162.
78 *Op. cit.*, S. 162.
79 *Op. cit.*, S. 162–164.
80 *Op. cit.*, S. 164–165.
81 *Op. cit.*, S. 165. Σακελλάριος ist der Schatzmeister.
82 *Op.cit.*, S. 337–338.
83 *Op.cit.*, S. 338–339.
84 *Op.cit.*, S. 339–340.
85 *Op.cit.*, S. 340–342.
86 *Patr. gr.* 98: 453.
87 Lampros, *op. cit.*, S. 342.
88 *Op. cit.*, S. 343–344.
89 *Op. cit.*, 243–343. Constantinides/Browning vermerken: »this document is closely related to that of f. 171^{v}, referring to the election of Olbianos as Bishop of Amathous. The date, i.e. 22 January, and the

(f. 179^{v}): Erlässe des Ökumenischen Konzils, die Simonie betreffen und ein bezügliches Schreiben von Gennadios I., Patriarchen von Konstantinopel, **87**. (ff. 181^{v}–195^{v}): Theophilos ἀντικήνσωρ, Interpretation von Justinian's *Institutiones*.

Die detaillierte Deskription des Inhaltes der Miszellenhandschrift ist erforderlich, um einen Eindruck von der unglaublichen Varietät der Texte und Dokumente zu bekommen, die hier zusammengetragen und kopiert worden sind, aber auch noch aus einem anderen Grund: um Licht auf den kodikologischen Umraum des Zypriotischen Passionszyklus zu werfen, der eingebettet ist in Dokumente und Schriftstücke ganz unterschiedlicher Art. Die meisten dieser Dokumente (Nr. 1–86, ff. 1–179) sind vom Schreiber A verfaßt, der traditionellerweise mit Konstantinos Anagnostes identifiziert wird, in dem »tachygraphischen« dekorativen Schreibstil der Notare (»chypriote bouclée«), aber auch im traditionellen Stil der Kopisten (»carée«)[90]. Schreiber B hat ff. 181^{r}–195^{r} (Nr. 87) kopiert[91], Schreiber C f. 180[92]. Die Kollektion und Kopien der Dokumente und Texte für die Miszellenhandschrift vom Schreiber A (außer Nr. 86) enthalten folgende Themen:

- Religiöse und ekklesiale Thematiken: dogmatische und pastorale, didaktische und moralische Schriften, Predigten (Nr. 1, 2, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 46, 47, 52, 56, 74, 81, 82), Schriften, die die Liturgie und die Passion betreffen (Nr. 5, 6, 53), Submissionsformel unter die Lateinische Kirche (Nr. 84), Offizien der ekklesialen Hierarchie (Nr. 55), Akten einer Bischofswahl (Nr. 69, 85), Synodalbeschluß bezüglich Scheidung (Nr. 67).
- Säkulare Thematiken: klassische Literatur (*sententiae* des Äsop, Nr. 3), byzantinische Literatur (»Physiologos« Nr. 11, »Spaneas« Nr. 29), gelehrte und vernakulare Dichtung (Nr. 15, 31, 32 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 44), Rätsel (Nr. 38, 63), Epigramme (Nr. 42, 43, 45, 48 49, 50, 51, 60).

---

mention of the late bishop of Amathous, Matthaios, coincide in both documents« (Constantinides/Browning, *op. cit*. S. 158 f.). Zu den Bischöfen von Amathous unter der »Frankenherrschaft« vgl. K. Hatzipsaltis, »Εκ της ιστορίας της Εκκλησίας Κύπρου κατά την Φραγκοκρατίαν«, *Κυπριακαί Σπουδαί* 22 (1958) S. 19–26 und Turyn, *op. cit*., S. 120–122.

90 Ff. 148^{r}–158^{r}, 162^{r}–163^{r} (P. Canart, »Un Style d'écriture livresque dans les manuscrits chypriotes du XIVe siècle: la chypriote ›bouclée‹«, *La Paléographie grecque et byzantine (Colloque internationaux du C.N.R.S., no 559)*, Paris 1977, S. 303–321, bes. S. 304–311, Constantinides/Browning, *op. cit*., S. 159 ff.).

91 »His script is clear and quite different from that of scribe A« (Constantinides/Browning, *op. cit*., S. 160).

92 Das ist ein Folio mit historischen Notizen zu Ereignissen des 14. Jhs. Vielleicht stammen die späteren Notizen von f. 100 auch von dieser Hand.

- Notariatsdokumente, Akten und Protokolle, nützliche Musterdokumente für einen professionellen Schreiber: juridische und notarielle Dokumente, die praktische Themen des Alltagslebens betreffen (Nr. 4, 79), Bestätigungsdekret der Konversion zum Christentum (Nr. 64), Schriften zur Metrologie (Nr. 18, 24), Methoden zur Datumsberechnung religiöser Feste (Nr. 16), Dokumente das *sekreton* betreffend (Nr. 19, 20, 21, 25, 58), Sitzungsprotokoll des *sekreton* (no. 23), Testamente (Nr. 22), Inventurlisten und Musterbriefe (Nr. 27, 28, 54, 59), offizielle und historische Briefe (Nr. 57, 62), Empfehlungsschreiben und andere Briefe (Nr. 61, 65, 71, 72, 73, 75, 80, 83), Briefe zur Befreiung von Gefangenen (Nr. 66, 76, 77).

Abgesehen von der Tatsache, daß hie und da möglicherweise eine Art Gruppierung der Texte und Dokumente nach thematischen Einheiten oder praktischen Gebrauchszwecken vorliegen könnte, ist dem Gesamteindruck der Miszellenhandschrift nach keine Systematik in der Kollektion der Schriftstücke auszumachen. Im Gegenteil: der Eindruck ist der einer unmethodischen Akkumulation von Material nach zufälligen Kriterien und Umständen – überdies ein Charakteristikum aller Miszellenhandschriften – ohne Anwendungsprinzipien einer Kategorisierung nach chronologischen Kriterien oder Genre-Gruppierung und mit alleiniger Motivation die verschiedenen Interessen und praktischen Erfordernisse des Kollektors und Kopisten. Als Schreiber, Kleriker oder nicht, wahrscheinlich im Dienst einer orthodoxen Diözese, übernimmt und regelt Schreiber A auch private notarielle Angelegenheiten, hat aber auch Zugang zum zentralen Amt des *secrète*. Ein Großteil der Forschung ist der Meinung, daß dieser Schreiber mit Konstantinos »anagnostes« zu identifizieren sei, der das Lobgedicht auf den sonst unbekannten Konstantinos, Sekretär des *secrète*, verfaßt hat (Nr. 34)[93], das Gedicht in politischen Versen (Fünfzehnsilbern) auf einen bestraften Schüler[94], und der das Schreiben des Mönches Neilos an den Abt des Klosters Machairas konzipiert hat, unterfertigt als »*primicerius* der Notare von Zypern« 1259[95]. Aufgrund dieser Signatur ist Schreiber A, der fast den gesamten Kodex kompiliert hat, nach Maßgabe der paläographischen Evidenz mit dem »εὐτελὴς« Konstantinos, dem »anagnostes« identifiziert worden[96].

93 Möglicherweise handelt es sich um denselben Sekretär des *secrète*, der in Dokument Nr. 67, datiert auf 1305, erwähnt ist, mit Thema die Scheidung seiner Tochter. Der erste namentlich bekannte Sekretär ist Georgios Kappadokas, erwähnt im Jahr 1318 (Edbury, *op. cit.*, S. 417 mit Nachweisen).

94 Nr. 35, Banescu, *op. cit.*, S. 17 ff.

95 Nr. 65, Stevenson, *op. cit.*, S. 235, Turyn, *op. cit.*, S. 118.

96 Zuletzt bei Constantinides/Browning 1993: 159 ff. Beihammer weist 2006 auf die »schwerwiegenden Argumente gegen diese Hypothese« (*op. cit.*, S. 215, Anm. 28), die Darrouzès 1957 und Turyn 1964 schon formuliert hatten.

Beide Termini stammen aus dem ekklesialen Bereich, doch kann nicht ausgeschlossen werden, so wie im Falle von anderen bekannten »anagnostes« in Zypern, das der »Bibelvorleser« im vorliegenden Fall einfach den Schreiber oder Kopisten bezeichnet[97].

Diese weitverbreitete Ansicht ist kürzlich in Frage gestellt worden[98]. Doch jenseits aller Argumentationen enthält der Kodex selbst chronologische Anhaltspunkte für die Infragestellung des Postulats, daß Konstantinos Anagnostes und der Schreiber A des *Cod. Vat. Palat. gr.* 367 ein- und dieselbe Person gewesen sein sollen. Die datierten Dokumente der Handschrift können in folgende chronologische Reihenfolge gebracht werden: Nr. 65 : 1259, Nr. 22 : 1273/74, Nr. 62 : 1285, Nr. 61 : 1287, Nr. 71 und 83 : 1303, Nr. 67 : 1305, Nr. 75 : 1307, Nr. 85 : 1320[99]. Doch die Miszel-

97 Tsangaridis, *op. cit.*, S. 279. »Anagnostes« (Leser) bezeichnet gewöhnlich den Assistenten des Priesters oder den Kantor, der die Bibelpassagen während der Messe psalmodiert; in den zypriotischen »Assises« ist er als nichtgeweihter Helfer des Diakons oder Priesters erwähnt (K. Sathas, »Ασ[σ]ίζαι του βασιλείου των Ιεροσολύμων και της Κύπρου«, *Μεσαιωνική βιβλιοθήκη*, vol. 6, Athen 1894, S. 1–497, bes. S. 384/[13]). Ursprünglich war ein Rechtsgelehrter gemeint, dann »a cleric in minor orders« (*The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1, New York/Oxford 1991, S. 84). Er darf nicht unter 18 Jahre sein und liest die Bibel und das Alte Testament während der Messe vor (W. A. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961, S. 99). Epiphanios erklärt, daß er kein Priester sei, sondern ein »γραμματεὺς τοῦ λόγου« (*Expositio fidei*, *Patr. gr.* 42: 824 B). Wie ist dieser »minor order« eines Klerikers mit dem »*primicerius* der Notare Zyperns«, dem Chef der einflußreichen Schreiber und Sekretäre beim *secrète* in Einklang zu bringen? Es gibt keine klare Antwort, ob die spezifische Situation in Zypern eine solche disproportionale Kombination erlaubt hätte oder nicht: daß der Vorstand der Notare, der die offiziellen und privaten Angelegenheit von religösen und weltlichen Autoritäten erledigt, zugleich der »bescheidene« Vorleser der Bibel war, nicht einmal ein geweihter Priester, von einem höheren klerikalen Amt gar nicht zu sprechen, der immerhin die Gültigkeit einer Bischofswahl attestiert (Nr. 69, 85), die Submissionsformel der Orthodoxen unter die Lateinische Kirche formuliert, die Inventare kirchlichen Vermögens zusammenstellt usw., ist sicherlich schwer zu verstehen. Aufgrund seiner anderen Aktivitäten, wie die Behandlung ekklesialer Angelegenheiten, das Kopieren von Musterbriefen, der offiziellen liturgischen Regulierungen, dem Schreiben von Mönchsbriefen usw. könnte man ihn für einen Kleriker halten. Vielleicht aber bedeutet »anagnostes« in diesem Fall bloß einen Mann, der liest und schreibt, einen Schreiber, wie »anagnostes« Demetrios Romanites (was »von Byzanz« bedeutet) im Zeitraum 1336–1352, oder Romanos Anagnostes, der um dieselbe Zeit wie der Schreiber A tätig war (1315–1324) (Constantinides/Browning, *op. cit.*, S. 12, 44). In der antiken Terminologie fungiert »anagnostes« als öffentlicher Schreiber. Aber in jedem Fall bleibt die Kombination der Titel »bescheidener anagnostes« und »*primicerius* der Notare von Zypern« vorerst eine ungelöste Frage. Doch wie sich in der Folge noch herausstellen wird, tangiert das Problem nicht den Kern dieser Untersuchung.

98 Tsangaridis, *op. cit.*, S. 275–283.

99 Diese Dokumente betreffen das offizielle Schreiben des Mönches Neilos an den Abt des Klosters Machairas mit der Unterschrift des Konstantinos, zwei Testamente, eine Kopie des Briefes von Gregor II.

lenhandschrift verfügt noch über eine Reihe von historischen Notizen *in margine* bzw. spätere Zusätze im Text von der Schreiberhand A, die sowohl genereller wie auch privater Natur sind. Die privaten Notizen betreffen Geburts- und Sterbetage von Verwandten des Schreibers und sind folgende: auf f. 172$^{r–v}$ sind die Geburtstage von Neffen und Nichten des Schreibers notiert: Anna am 17. Oktober 1237, Nikolaos am 13. September 1242, Maria am 3. Januar 1247, Kali im Juni 1249, Ioannis am 2. Oktober 1251; auf demselben Blatt *in margine* ist auch der Todestag seines Bruder Georgios verzeichnet: 24. April 1318, sowie der Sterbetag seines Neffen Ioannis, der 1251 geboren ist: 18. Januar 1320; auf demselben Blatt, *recto*, steht auch der Todestag seiner Schwägerin, Helene, am 17. Mai 1319. Diese Randnotizen geben den chronologischen Rahmen der Familie des Schreibers A und definieren ungefähr seine eigenen Position im Zeitlauf; die Tatsache, daß er 1320 aufhört, weitere Schriftstücke zu kopieren und ein anderer Schreiber diese Arbeit übernimmt, paßt einigermaßen in dieses Datierungsschema[100]. Neben den privaten Randbemerkungen gibt es aber auch historische Zusatzeintragungen: f. 172^r der Tod der Frau des Gouverneur von Beirut im Januar 1286[101], auf derselben Seite auch die Geburt einer gewissen Zoe am 10. September 1288[102], der Tod von Sir Bertran in Paphos am 13. Februar 1302[103] und der von Theodora aus der Maroun-Familie, am 6. Mai 1304[104]; auf ff. 171–172 finden sich frühere und nahezu rezente politische Ereignisse (Fall von Tripolis 1289, Fall von Ptolemais 1253, der Tod von Hugh II.

von Zypern, Patriarchen von Konstantinopel, an Henri II. Lusignan, König von Zypern, anläßlich seiner Krönung, den Brief des Bischof von Amathous, Matthaios, an den Bischof von Haifa, Athanasios, ein Empfehlungsschreiben an den Bischof von Chalkedon, Symeon (zweimal), den Synodalerlaß bezüglich der Scheidung der Tochter des Konstantinos, Sekretärs beim *secrète*, und die Attestierung der Wahl des Bischofs Germanos in der Diözese von Amathous. Tsangaridis hat das Datum des letzten Dokuments, 1320, auf f. 179^r angezweifelt, allerdings ohne überzeugende Argumente.

100 Schreiber B fügt noch auf ff. 181^v, 189^r, 190^v und 194^v sporadische Notizen im Lateinischen hinzu, da er den letzten Teil der Miszellenhandschrift kopiert. Schreiber C vermerkt auf f. 180^r ein katastrophales Erdbeben am 11. Mai 1222 sowie einen ganzen Katalog von bedeutenden politischen Ereignissen von 1191 bis 1238 (Constantinides/Browning, *op. cit.*, S. 161 ff., P. Schreiner, *Die byzantinischen Kleinchroniken*, 3 vols., Wien 1975–79, Bd. I, S. 199). Es gibt auch einen Eigentumsvermerk auf f. 1^r, wahrscheinlich aus dem 14. Jh. (Constantinides/Browning, op. cit., S. 160).

101 Das war Jean I. d'Ibelin: Edbury, *op. cit.*, S. 180 ff. und *pass.*, Lampros, *Νέος Ελληνομνήμων* 15 (1921) S. 160, Schreiner, *op. cit.*, Bd. I, S. 203.

102 Ihr Familienname ist durchgestrichen (Lampros, *op. cit.*, S. 160).

103 Auch hier ist der Familienname durchgestrichen. Vielleicht handelt es sich um den Ritter Bertram Fassan (Edbury, *op. cit.*, S. 252 ff.). Ediert bei Lampros, *op. cit.*, S. 160 und Schreiner, *op. cit.*, S. 203.

104 Auch hier ist ihr Familienname unleserlich. Vgl. Lampros, *op. cit.*, 160.

1267, die Krönung von Hugh III. 1269, sein Tod 1284, die Krönung von Jean I. 1284, von Henri II. 1285, die Rebellion von Amalric gegen seinen Bruder Henri II. 1306, seine Ermordnung 1310)[105]. Das Ergebnis der Examinierung dieser Daten besteht darin, daß das Jahr, in dem der Schreiber A seine letzten Kopierungen vornimmt, 1320, auch ohne weiteres sein Todesjahr gewesen sein könnte.

Doch die Frage bleibt: kann Schreiber A mit dem εὐτελὴς Konstantinos Anagnostes, der den Brief von 1259 unterzeichnet, identifiziert werden? Eine gewisse chronologische Schwierigkeit muß eingestanden werden. Selbst wenn wir annehmen, daß die Miszellenhandschrift so etwas wie ein persönliches Archiv von Schreiber A, einem professionellen Notar, bildete, der administrative, juridische und ekklesiale Angelegenheiten sowie auch Vermögensfragen übernahm und erledigte, ein Kompendium nützlich für seine Arbeit, allerdings auch Texte seines Geschmacks und Vergnügens umfaßte, da er offenbar selbst ein Gedichtverfasser zu sein scheint und Dichtung liebte, – also eine Art von privatem und professionellen Archiv, das sukzessive über die Jahre hinweg angewachsen ist –, so bleibt doch eine große chronologische Lücke zwischen 1259 und 1320 von mehr als 60 Jahren, eine Zeitdistanz ungewöhnlich lang für die professionelle Karriere eines Skriptors im 13. Jahrhundert. Aber darüberhinaus noch: wie ist es zu erklären, daß ein junger Mann von 20 bis 25 Jahren 1259 bereits »*primicerius* der Notare von Zypern« gewesen sein soll – wenn wir etwa annehmen, daß er 1320 um die 80 oder 85 Jahre alt war –, der offizielle Schreiben an das Kloster von Machairas signiert?

Es scheint, daß wir uns mit der Possibilität anfreunden müssen, daß Konstantinos und der Schreiber A des Kodex nicht ein- und dieselbe Person sind, wie Turyn schon 1964 vorgeschlagen hat[106], indem er klarmachte, daß die Kompilation des Miszellenkodex nach den datierten Randnotizen etwa in die Jahre von 1317 bis 1320 fallen muß[107]. In diesem Fall sind die Dokumente Nr. 34, (35) und 65,

105 Constantinides/Browning, *op. cit.*, S. 162 f., Lampros *op. cit.*, S. 150 f., 344, Schreiner, *op. cit.*, Bd. I, S. 199, 202 ff.

106 »Codicis Palatini scripturam manui Constantini anagnostae (sive lectoris) primicerii tabellionum Cypriorum, perperam tribuebant docti respecta subscriptione instrumenti in folio 169r–v transcripti …, quo instrumeno quidam Nilus monachus …« (Turyn, *op. cit.*, S. 117). »Verumtamen hoc apographon instrumenti, … in codice Palatino manu librarii qui codicem exaravit, transcriptum est, ut luculenter appareat Constantini illius notam temporis …, in codice Palatino abeusdem librario iteratam esse, qui librarius necessario multo postea vixit …« (S. 118). Vgl. auch K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, München 1897, S. 747 ff., Darrouzès, *op. cit.*, S. 161, 166, M. Vogel/V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig 1909: 242 Anm. 2, Tsangaridis, *op. cit.* S. 282 ff.

107 Turyn, *op. cit.*, S. 118.

unterzeichnet von Konstantinos Anagnostes, keine Autographen sondern Kopien des Schreibers A. Was die wirkliche Datierung seiner Gedichte (Nr. 34 und 35) ist, wissen wir nicht. Jedoch um 1259 Anführer der Notare (vermutlich in reiferem Alter) zu sein, muß Konstantinos in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gelebt haben, währendhingegen Schreiber A seine Karriere wahrscheinlich irgendwann vor 1300 begonnen haben wird. Doch selbst wenn wir Zweifel an der Verläßlichkeit der Datierungen von 1259 und 1320 hegen, dem frühesten und spätesten Datum im Kodex, ändert sich das Problem nur unwesentlich: in diesem Fall gilt als das älteste Datum die beiden Testamente von 1273/74, während das jüngste Dokument aus dem Jahre 1307 stammt. Diese beiden Daten öffnen die allerdings fragile Möglichkeit einer hypothetischen Identifizierung: doch der Tod des Neffen des Schreibers A ist ins Jahr 1320 datiert, der Tod seiner Schwägerin 1319 und seines Bruders Georgios 1318. Wer sollte diese Eintragungen gemacht haben, wenn nicht ihr Verwandter, der Schreiber A? Die Frage würde sich eventuell anders stellen, wenn nachgewiesen werden könnte daß ff. 1–179 nicht von derselben Hand geschrieben worden sind, doch die paläographische Evidenz, die Turyn, Canart and Constantinides/Browning vorgebracht haben, läßt eine solche Annahme nicht zu. All das bedeutet letztlich, daß der rätselhafte »εὐτελὴς Κωνσταντῖνος ἀναγνώστης« definitiv aus dem Text des Zypriotischen Passionszyklus ausgeschieden werden muß: er ist nicht nur nicht der Autor und Kompilator des *cento*, sondern ebensowenig der Kopist des Textes; sein Name findet sich bloß in demselben voluminösen Miszellenkodex.

Das Problem besteht darin, daß der komplizierte und komplexe Inhalt und die chaotische Innenstruktur des Kodex großen Raum für Spekulationen offenhält. Es sind auch einige Ornamente anzutreffen, mathematische und geometrische Diagramme, die Skizze eines Schiffs. Der Einband ist aus dem 17. Jahrhundert. Einige Seiten sind unbeschrieben; auf f. 180 (am Ende der Schreiberhand A, bevor B beginnt) befindet sich ein späterer Zusatz[108]. Turyn hat bereits darauf hingewiesen,

108 Die Deskription dieser Elemente bei Constantinides/Browning. Für die Illuminationen: »Tituli in red. Red initials projected into the margins. Sporadic red letters also within the text. The part of the MS copied by scribe B, i.e. folios 181^{v}–195^{v}, has no red initials; though allowed for, they were never filled in. Simple ornaments appear on folios 4^{v}, 14^{r}, 18^{v}, 33^{v}, 40^{r}, 50^{r}, 56^{v}, 61^{r}, 69^{r}, 85^{r}, 94^{r}, 122^{r}, 135^{r}, 181^{v}, 182^{r}. On folios 83^{v}–84^{v} there are three mathematical and astronomical diagrams. Various geometrical drawings appear on folios 95^{r-v}, 96^{r-v}, 97^{r}. On folio 89^{r} there is a good drawing of a ship with the title υπόδειγμα τ(οῦ) πλοίου. In the lower margin of folios 1^{r}, 179^{v}, and 195^{v} there is a circular stamp with the inscription BIBLIOTHECA APOSTOLICA VATICANA. The same stamp in the flyleaf II^{r}« (Constantinides/Browning, *op. cit.*, S. 160). Bezüglich des Einbandes gilt folgendes: »Mgr. Canart very kindly gave us the following description: 'ais de carton recouverts de cuir rouge,

daß die Reihenfolge der Dokumente und Texte keinem System von Prinzipien der Zusammenstellung folgt, keiner auch nur irgendwie gearteten Ordnung, auch nicht der chronologischen Abfolge der Schriftstücke[109]. Daran läßt die obige Detailanalyse des Inhalts keinen Zweifel. Es liegt außerdem in der Natur von Miszellenhandschriften, daß Inhalt und Struktur äußerlichen Einflußfaktoren überlassen bleiben, wie Zufall, Entdeckung, Raum, Interessen des Kollektors, thematische Vertrautheit usw. Dies gilt *mutatis mutandis* auch für die professionale und private Kollektion von Texten im *Cod. Vat. Palat. gr*. 367, dessen Schriftstücke durch sehr allgemeine thematische Selektionskriterien gekennzeichnet sind, wie Zypern, Orthodoxie und byzantinische Literatur. Neuerdings hat ein junger zypriotischer *scholar*, Christophoros Tsangaridis, den schwierigen Versuch unternommen, eine Art »Ordnung« in der offensichtlich chaotischen Masse von Dokumenten und Texten herauszufinden, doch die Ergebnisse sind alles andere als überzeugend, weil er aus seiner hypothetischen Kategorisierung alle anonymen Texte ausgeklammert hat; diese aber belaufen sich auf etwa zwei Drittel der ingesamt 87 Dokumente[110]. So widerspricht auch seine Konklusion, daß der Kodex zusammengestellt wurde von und für eine orthodoxen Klosterschule, weil die Texte fast ausschließlich moralisch und didaktisch seien, dem eigentlichen Inhalt der monumentalen Handschrift und der unglaublichen thematischen Vielfalt der kopierten Dokumente[111]. Warum sollte ein Mönchslehrer für

ornés de filets dorés (XVIIe siècle); dos refait au XVIIIe siècle: cuir rouge-marron, armes de Pie VII‹« (*op. cit.*, S. 160). Zu Seitennummerierung und Zustand: »Quire signatures not preserved. Folio numeration in Arabic numbers in the upper right corner. Folio 189–195 affected by damp without severe damage to the text. On folio 189 there are two small holes on the upper part which affected the text slightly. Folios 39^v, 98^v, 100^v, and 191^r are blank. Folio 180 is a later paper insertion« (*op. cit.*, S. 160).

109 »Codex Palatinus graecus 367, bombycinus, mm. 255x185, folium IV+195, quorum pars maximus folia 1r–179v complectens in Cypro insulae ab uno librario principali scripturae habitu codicum Cyprivum proprio exarata est« (Turyn, *op. cit.*, S. 117 f.).

110 Tsangaridis, *op. cit.*, S. 276 ff. Zu einer kritischen Detaildiskussion siehe Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων*, *op. cit.* (Anm. 11) S. 86 ff. Die Voreingenommenheit dieses Versuchs, den »byzantinischen« Ursprung des Zypriotischen Passionszyklus nachzuweisen, wird deutlich, wenn man seine Ergebnisse (S. 282) mit der Beschreibung von Grivaud vergleicht (*op. cit.*, S. 1012 ff.). Seine Studie wurde auch negativ kommentiert, als »unreifer, polemischer Versuch, in dem bekannten zypriotischen Text ein byzantinisches Theaterstück zu sehen« (*Byzantinische Zeitschrift* 97, 2004, 284).

111 Tsangaridis unterstreicht den Gebrauch von *cento*-Gedichten wie »Christus patiens« in griechischen Schulbüchern zur Zeit der Türkenherrschaft (A. Skarveli-Nikopoulou, *Τα Μαθηματάρια των Ελληνικών σχολείων της Τουρκοκρατίας (διδασκόμενα κείμενα, σχολικά προγράμματα, διδακτικές μέθοδοι),* Athen 1994, S. 17 ff., 33–36, 43–47, 79–87, 95–124, 141, 167 ff., 180 ff.), doch ist dies eine völlig andere Angelegenheit (Puchner, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου, op. cit.*, S. 87 Anm. 408).

seine Schüler Musterbriefe der offiziellen Korrespondenz zwischen Königen, Sultanen und Patriarchen abschreiben, die Gültigkeit einer Bischofswahl attestieren oder Zertifikate für den Verkauf eines Weinberges ausstellen?

Dieser ungenügende Versuch, Antworten auf einige der Fragen zu geben, die das Manuskript von sich aus stellt, führt allerdings zu weiteren Fragen: Wer ist dieser rätselhafte Schreiber A, welchen Zweck erfüllt diese voluminöse Miszellenhandschrift, wer ist der Auftraggeber der Kopierung der Schriftstücke, wann und wo wurde die Kompilation dieser Texte und Dokumente vorgenommen? Manche dieser Frage können mit einiger Zurückhaltung und Vorsicht teilweise beantwortet werden: Schreiber A, höchstwahrscheinich nicht Konstantinos der »anagnostes«, verfügt über irgendeine Form engerer Beziehungen zum königlichen *secrète* und zu hochgestellten Persönlichkeiten der orthodoxen Kirchenhierarchie, möglicherweise selbst Kleriker, übernimmt notarielle Angelegenheiten rechtlicher oder finanzieller Natur, erledigt aber auch die offizielle staatliche und ekklesiale Korrespondenz, wie aus den vielen Musterbriefen in seinem Besitz zu schließen ist. Neben dem Kopieren religiöser und moraldidaktischer Texte zeigt er auch einen Hang für die Dichtung; gleichzeitig aber sammelt und kopiert er auch historische Dokumente, die Zypern betreffen. Es ist zweifelhaft, ob diese Aktivitäten mit einem Schullehrer in Einklang zu bringen sind: in Nicosia bedienten sich nur die Grundschulen des Griechischen, während die professionellen Aktivitäten des Schreibers A, wie sie der Kodex reflektiert, auf eine höhere Position weisen, auf die eines professionellen *scriptors*, eines Sekretärs und Notars in weltlichen und kirchlichen Diensten. Für diese Berufsaktivitäten wurde der Miszellenkodex zusammengestellt und angelegt, was sich aus der Detailanalyse seines Inhalt zwanglos ergibt: ein professionelles und privates Archiv für persönlichen Gebrauch, Arbeitsinstrument auf der einen Seite, aber auch *hobby*-Sammlung auf der anderen, mit literarischen Texten zur Lektüre und Deklamation.

Darin besteht eine gewisse Antwort auf die Fragen nach dem Seinsstatus des Kodex, dem Auftraggeber und dem Zweck der Zusammenstellung der Kopien. Diese Abschriften sind vor 1320 zu datieren, bis zu dem Zeitpunkt, wo Schreiber A seine Kopierarbeit einstellt (mag dies nun das Jahr seines Ablebens oder seines Rückzuges aus dem Berufsleben im hohen Alter sein, wenn wir die erhaltenen Todesdaten seiner Familienmitglieder in Rechnung stellen). Es ist nicht bekannt, wann er genau mit seiner Kopierarbeit begonnen hat. Doch liegt es in der Natur einer solch voluminösen Miszellenhandschrift, als persönlichem Archiv und einer Kollektion von Musterbriefen, sowie nach Maßgabe des Umfangs und der Unterschiedlichkeit der kopierten Texte, daß sich die Kopierarbeit und der Prozeß der sukzessiven Anreicherung der Textbestände über einen größeren Zeitraum hin erstreckt haben muß. In diesem Sinne ist es nicht unrealistisch anzunehmen, daß die Kopierarbeit schon

vor 1300 eingesetzt haben kann oder vielleicht ein wenig später. Was den Inhalt betrifft, läßt sich sagen, daß in dem historischen und praktischen Teil der Schriftstücke das zypriotische Interesse ein ausschließliches Selektionskriterium darstellt, während im religiösen Teil die byzantinisch-orthodoxe Thematik absolut dominiert. Kein einziges Dokument betrifft Angelegenheiten der Lateinischen Kirche, es gibt keine Texte (auch nicht als Erwähnung), die nicht im Griechischen geschrieben sind.

Diese gut erhaltene monumentale Miszellenhandschrift wurde von Stevenson 1885, Darrouzès 1957, Turyn 1964, Canart 1977 und Constantinides/Browning 1993 beschrieben[112]. Ihre Teilinhalte wurden analysiert von Lampros 1904–22, Hatzipsaltis 1958, Grivaud 1996 and Tsangaridis 2001, einzelne Schriftstücke finden sich publiziert bei Lampros, Banescu and Schreiner[113].

FORSCHUNG

Der Text des zypriotischen Passionszyklus ist dreimal ediert worden: von Lampros 1916, Vogt 1931 und Mahr 1947. Es gibt auch eine rezentere Ausgabe von Ploritis 1999, der die Edition von Mahr reproduziert, und eine theatralische Spielversion von Evangelatos 2001[114]. Zu diesem Text und seinen vielen offenen Forschungsproblemen haben folgende Forscher einen Beitrag geleistet: Lampros 1916[115], Papadopoulos 1925[116], Cottas 1931[117], Vogt 1931[118], Carpenter

112 Stevenson, *op. cit.*, S. 229–235, Darrouzès, *op. cit.*, S. 161, 166, Turyn, *op. cit.*, S. 117–124, Canart, *op. cit.* (Anm. 89), Constantinides/Browning, *op. cit.*, S. 153–165.

113 S. Lampros, *Νέος Ελληνομνήμων* 1 (1904) S. 125, 5 (1908) S. 54–78, 6 (1909) S. 32–38, 9 (1912) S. 162–171, 13 (1916) S. 139–140, 381–407, 14 (1917–20) S. 3–13, 14–50, 353–380, 15 (1921) S. 141–165, 337–356, 16 (1922) S. 30–59, 77–84, 264–265, 119 (1925) S. 68–71, Banescu, *op. cit.*, K. Hatzipsaltis, *Κυπριακαί Σπουδαί* 22 (1958) S. 13–26, Schreiner, *op. cit.*, Bd. I, S. 199–204.

114 Sp. Lampros, »Βυζαντιακή σκηνοθετική διάταξις των Παθών του Χριστού«, *Νέος Ελληνομνήμων* 13 (1916) S. 381–407, A. Vogt, »Études sur le Théâtre byzantin, I. (Un Mystère de la Passion)«, *Byzantion* 6 (1931), S. 37–74, A. Mahr, *The Cyprus Passion Cycle*, Notre Dame, Indiana 1947 (Publications in Medieval Studies. The University of Notre Dame IX), S. 121–216, M. Ploritis, *Το θέατρο στο Βυζάντιο,* Athen 1999, S. 225–256, Sp. A. Evangelatos, *Κωνσταντίνου, ευτελούς, Αναγνώστου ; Τα Πάθη του Χριστού. Σκηνοθετικό σχεδίασμα από την Κύπρο (11ος; – 14ος αιώνα),* Θεατρικό πρόγραμμα του Αμφι-Θεάτρου, Athen 2001, S. 51–62.

115 Lampros, *op. cit.*, S. 400–407.

116 A. A. Papadopoulos, *Το θέατρον των Βυζαντινών*, Athen 1925, S. 26 ff.

117 V. Cottas, *Le Théâtre à Byzance*, Paris 1931, S. 95 ff., 125, 130 ff.

118 Vogt, *op. cit.*, S. 37–49.

1936[119], La Piana 1936[120], Laskaris 1938[121], Baud-Bovy 1938[122], Mahr 1942 und 1947[123], Dawkins 1947/48[124], Dölger 1948[125], Sperantzas 1953[126], Frank 1954[127], Koukoules 1955[128], Marshall/Mavrogordato 1948[129], Darrouzès 1957[130], Simson-Strittmatter

119 M. Carpenter, »Romanos and the mystery play of the East«, *The University of Missouri Studies* 7 (1936), no 3, S. 21–51.

120 G. La Piana, »The Byzantine Theatre«, *Speculum* 11 (1936) S. 171–211, bes. S. 185 ff.

121 N. Laskaris, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, 2 vols., Athen 1938/39, Bd. I, S. 55–60.

122 S. Baud-Bovy, »Sur un ›Sacrifice d'Abraham‹ de Romanos et sur l'existence d'un théâtre religieux à Byzance«, *Byzantion* 13 (1938) S. 321–334, bes. S. 331 ff.

123 A. Mahr, *Relations of Passion Plays to St. Ephrem the Syrian*, Columbus, The Wartburg Press, 1942. In der Ausgabe von 1947 gibt es eine umfangreiche Einleitung, die zwei Teile umfaßt: »History and Provenience of the Cyprus Passion Cycle« und »The Cyprus Passion Cycle«. Der erste Teil umfaßt die folgenden Kapitel: »The Scenario and Its Manuscript« (S. 1–12, »The Question of a Second Manuscript«, »The Cypriot Origin of the Manuscript«, »Konstantin Euteles, the Writer of the Manuscript«, »The Presumable Date of the Manuscript«), »The Provenience of the Passion Cycle« (S. 12–21, »Its Cypriot Origin«, »Monastic Origin of the Passion Cycle«, »The Question of Western Influence«). Der zweite Teil hat folgende Kapitel: »The Form of the Passion Cycle« (S. 22–38, »The ›Cycle‹ and its Character«, »The Parts of the Cycle«, »The Reconstruction«), »The Language of the Passion Cycle« (S. 39–46), »Discussion of the Individual Scenes« (S. 46–76), »The Production of the Passion Cycle« (S. 76–94, »Place and Character of the Performance«, »The Stage and its Character«, »Stage Decorations«, »The Production Staff«, »The Costumes«, »The Stage Properties«), »Relations of the Cyprus Passion Cycle to Iconography« (S. 94–119). Der Einfluß dieser systematischen Monographie auf die gesamte Spezialforschung zum Zypriotischen Passionszyklus ist deutlich.

124 R. M. Dawkins, »Το θρησκευτικόν δράμα εις την μεσαιωνικήν Κύπρον«, transl. T. Φιτικίδης, *Αγωγή* (Εκπαιδευτικόν όργανον του Ελληνικού Γυμνασίου Αμμοχώστου) 2 (1947/48), S. 2–3.

125 F. J. Dölger, »Die byzantinische Dichtung in der Reinsprache«, in: *Handbuch der griechischen und lateinischen Philologie C*, Berlin 1948 (Reprint in: *Ευχαριστήριον, Franz Dölger zum 70. Geburtstag von ehemaligen griechischen Schülern gewidmet*, Thessaloniki 1961, S. 1–63), S. 15 ff.

126 St. Sperantzas, »Το Θρησκευτικό Θέατρο και η Θυσία του Αβραάμ«, *Ελληνική Δημιουργία* 12, H. 131 (1953) S. 109–114, bes. S. 110.

127 G. Frank, *The Medieval French Drama*, Oxford 1954, S. 4.

128 Ph. Koukoules, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, 6 Bde., Athen 1948–1955, Bd. VI, S. 110–114.

129 F. H. Marshall/J. Mavrogordato, »Byzantine Philology«, N. H. Baynes/H. S. Moss, *Byzantium. An Introduction to East Roman Civilization*, Oxford 1948, 2. Ausgabe Oxford 1961 (griechische Übersetzung von D. N. Sakkas: »Η Βυζαντινή Φιλολογία«, *Βυζάντιο. Εισαγωγή στο Βυζαντινό Πολιτισμό*, Athen 1988, S. 316–355) S. 455 ff., 561 ff.

130 *Op. cit.*

1958[131], Solomos 1964[132], Pallas 1965[133], Tomadakis 1965[134], Walter 1966[135], Mitsakis 1969[136], Beck 1971[137], Solomos 1973[138], Baud-Bovy 1975[139], Puchner 1977 und 1979[140], Hunger 1978[141], Bradistilova 1979[142], Bacopoulou-Halls 1982[143], Puchner 1983,

131 O. G. von Simson/D. A. Strittmatter, »A tribute to Albert Friend«, *Traditio* (Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion) XIV (1958) S. 422–455, bes. S. 499–451.

132 A. Solomos, *Ο Άγιος Βάκχος, ή τα άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου 300 π.Χ. – 1600 μ.Χ.,* Athen 1964 (Reprint in 1974 und 1987) S. 165–180 (1974, 1987: S. 177–193, 255 ff.).

133 I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965 (Miscellanea Byzantina Monacensia, 2) S. 87.

134 N. B. Tomadakis, *Βυζαντινή Υμνογραφία και Ποίησις (ήτοι Εισαγωγή εις την Βυζαντινήν Φιλολογίαν)*, Bd. 2, Athen 1965 (reprint Thessaloniki 1993) S. 126–129.

135 G. Walter, *La Vie Quotidienne à Byzance au Siècle des Comnènes (1081–1180),* Monaco 1966 (griechische Übersetzung von K. Panagiotiou, *Η Καθημερινή Ζωή στο Βυζάντιο στον αιώνα των Κομνηνών (1081–1180)*, Athen 1970 (Wiederauflage Athen 1988 and 1994), S. 244–253, 287 ff.

136 K. Mitsakis, »Το θρησκευτικό θέατρο στο Βυζάντιο«, *Εσπερινή Ώρα*, 20. Mai 1969, S. 6.

137 H.-G. Beck, *Geschichte der Byzantinischen Volksliteratur*, München 1971 (Handbuch der Altertumswissenschaft, XII. Abt., 2. Teil, 3. Band) S. 112 f. und in griechischer Übersetzung von Niki Eideneier, *Ιστορία της Βυζαντινής Δημώδους Λογοτεχνίας*, Athen MIET 1988, S. 187 ff.

138 A. Solomos, *Η Ηλικία του Θεάτρου (Ένδεκα Σταθμοί στην Ιστορία της Θεατρικής Τέχνης)*, Athen 1973, S. 34.

139 S. Baud-Bovy, »Le théâtre religieux, Byzance et l'Occident«, *Ελληνικά* 28 (1975) S. 328–349, bes. S. 338 Anm. 1.

140 W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde 18) S. 313–318, ders., »Zur liturgischen Frühstufe der Höllenfahrtsszene Christi. Byzantinische Katabasis-Ikonographie und rezenter Osterbrauch«, *Zeitschrift für Balkanologie* 15 (1979) S. 98–133, bes. S. 123 ff. (ders., »Η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη και οι αρχές του θρησκευτικού θεάτρου«, *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 73–126, bes. S. 96, 100).

141 H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, 2 Bde., Wien 1977–78. Bd. II, S. 145 (griechische Übersetzung in drei Bänden Athen 1987–94, Bd. II, S. 450).

142 M. Bradistilova, »Tipologičeski nasoki vŭv formiraneto na teatralna kultura prez epochata na bŭlgarskoto vŭzraždane«, *Metologičesko problemi na izkustvoznanieto*, Sofia 1979, S. 150–189, bes. S. 170, 178.

143 A. Bacopoulou-Halls, *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, Athens 1982, S. 10.

1984, 1985, 1986, etc.[144], Nalpantis 1984[145], Kyrris 1985 and 1989–1993[146], Grivaud 1996[147], Ploritis 1999[148], Nicolaou-Konnari 2000[149], Vivilakis 2001[150], Tsangaridis 2001[151], Puchner 2004[152]. Zur Autorenfrage finden sich Angaben bei Krumbacher, Banescu, Mercati, Mahr u. a.[153]. Systematische Übersichten zur spezifischen Forschungsgeschichte gibt es bei Puchner 1984, Tsangaridis 2001 und Puchner 2004[154]. Spekulationen zu Einflußmöglichkeiten des Zypriotischen Passionszyklus auf religiöse Volksdichtung und *dromena* auf Zypern haben folgende Autoren vorgebracht:

---

144 W. Puchner, »Θεατρολογικές παρατηρήσεις για τον Κύκλο των Παθών της Κύπρου«, *Επετηρίς Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 12 (Nicosia 1983) S. 87–107 (ebenso in: *Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου*, Athen 1984, S. 91–107, 181–194 und *Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου [Λευκωσία 20–25 Απριλίου 1982)]*, vol. 2, Nicosia 1986, S. 447–466), ders., »Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του ›ξένου προτύπου‹«, *Εποπτεία* 88 (1983) S. 238–262 (*Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 329–379, bes. S. 335, 338 ff.), ders., *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Athen 1985 (Λαογραφία, παράρτημα 9), S. 37ff., 56 ff., ders., *Λαϊκό Θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη*, Athen 1989, S. 144 ff., 168 ff., 235–248, ders., *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 Bde. Wien 1991 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 216) S. 32 ff., 85 ff., 170 ff., 258, ders., »Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Από τις αρχές του ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή«, *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, S. 355–455, S. 356, ders., »Acting in Byzantine theatre: evidence and problems«, P. Easterling/E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, S. 304–324., bes. S. 319 ff.

145 D. Nalpantis, »Το Βυζαντινό Θέατρο«, *Αρχαιολογία* 12 (1984), p. 44–52, bes. S. 50.

146 C. P. Kyrris, *History of Cyprus*, Nicosia 1985 (2. Aufl. 1996) S. 241 ff., ders., »Some Aspects of Leontios Machairas' Ethnoreligious Ideology, Cultural Identity and Historiographic Method«, *Στασίνος* (Δελτίον του Συνδέσμου Ελλήνων Φιλολόγων Κύπρου) Ι΄ (1989–93), S. 176–178.

147 Grivaud, *op. cit.*, S. 1054–57.

148 Ploritis, *op. cit.*, S. 189–201.

149 A. Nicolaou-Konnari, »Literary languages in the Lusignan Kingdom of Cyprus in the Thirteenth Century«, *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 7 (2000) S. 8–27, bes. S. 11 ff., 14, 18 ff.

150 I. Vivilakis, »Το άτοπον της θεατρικής μιμήσεως στο Βυζάντιο«, *Πρόγραμμα Αμφι-Θεάτρου* 64 (2001), S. 43–47, bes. S. 47.

151 *Op. cit*. Vgl. auch seine unveröffentlichte master's thesis *Ο Μεσαιωνικός »Κυπριακός« Κύκλος του Θείου Πάθους. Συμβολή στη μελέτη των προβλημάτων του έργου. (Το ιστορικό των ερευνών – Η χειρόγραφη παράδοση – Ειδολογικά, γλωσσικά και χρονολογικά προβλήματα),* ανέκδοτη διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία, Thessaloniki 1998.

152 Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων, op. cit.*, S. 71–150.

153 Krumbacher, *op. cit.*, S. 775 f., Banescu, *op. cit.*, S. G. Mercati, »Macaire Calorités et Constantin Anagnostès«, *Revue de l'Orient Chrétien* 23 (1922/23), p. 144–149, Mahr, *op. cit.*, S. 3 ff.

154 Puchner, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου, op. cit.*, S. 83 ff., Tsangaridis, *op. cit.*, S. 262–275, Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων*, *op. cit.*, S. 91–128.

Spyridakis 1957, Giangoullis 1967 und 1971, Vrabie 1970, Kyrris/Giangoullis 1970, Moser 1970, Spyridakis 1975, Bouvier 1976, Baud-Bovy 1976, Puchner 1977, 1978, 1979, 1996 und Stylianou 1975, 1979, 1980[155]. Bei Gelegenheit sporadischer Aufführungen des Passionszyklus in der Gegenwart, wurden auch Notizen zu dem Text veröffentlicht.

Was die Texteditionen selbst betrifft, bleibt festzuhalten, daß die *editio princeps* von Lampros 1916 inmitten des Ersten Weltkrieges ohne Widerhall außerhalb Griechenlands geblieben ist, so daß der belgische Byzantinist Albert Vogt den Text 1931 (wieder-)»entdecken« konnte und ihn zusammen mit einer französischen Übersetzung veröffentlichte. Diese Edition des *Cento* mit den Indikationen der Bibelstellen und nur in Form der *incipit* erweckte sofort internationales Interesse, verstärkt noch durch die Edition des Germanisten an der Indiana University in den USA, August Mahr, im Jahre 1947, der eine kritische Ausgabe des Textes zusammen mit einer englischen Übersetzung vorlegte und die *incipit* ergänzte, um ein vollständiges und auch spielbares Passionsspiel herzustellen. Für lange Zeit bewegte sich die gesamte Diskussion über Natur und Funktion dieses Textes auf der Grundlage von Mahrs Edition. 1999 legte der griechische Theaterkritiker und Überset-

155 G. K. Spyridakis, »Συμβολή εις την μελέτην των ελληνικών παροιμιών«, *Κρητικά Χρονικά* ΙΖ΄(1957) S. 267–276, bes. S. 267 ff., K. G. Giangoullis, »Ένας ανέκδοτος ›Θρήνος της Παναγίας‹«, *Κυπριακαί Σπουδαί* 31 (1967) S. 187–205, bes. S. 191 ff., ders., »Κυρκελέησον«, *Κυπριακός Λόγος* 3 (1971) Nr. 15–16, S. 164–166, G. Vrabie, *Folclorul. Object – principie – metoda – categorii*, București 1970, S. 468 ff., K. P. Kyrris/K. G. Giangoullis, »Ανέκδοτος ›Θρήνος της Παναγίας‹«, *Κυπριακός Λόγος* 2 (1970) Nr. 10–11, S. 99–102, D.-R. Moser, »Passionsspiele des Mittelalters in mündlich überlieferten Liedern. (Die Auferweckung des Lazarus)«, *Jahrbuch für Ostdeutsche Volkskunde* 13 (1970), S. 7–103, bes. S. 97 Anm. 148, G. K. Spyridakis, »Επιβιώσεις λαϊκής πίστεως, λατρείας και τέχνης της βυζαντινής περιόδου εις την βόρειον Ελλάδα«, *Πρακτικά του Α΄ Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου*, Thessaloniki 1975, S. 235–262, bes. S. 247 ff., B. Bouvier, *Le Mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes sur la Passion du Christ. I. La Chanson populaire du Vendredi Saint*, Genève 1976 (Bibliotheca Helvetica Romana XVI) S. 208 ff., Baud-Bovy, *ibid.* S. 303–317, bes. S. 307 ff., Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf, op. cit.*, S. 313 ff., ders., »Lazarusbrauch in Südosteuropa. Proben und Überblick«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XXXII/81 (1978) S. 17–40, bes. S. 34 ff., ders., »Südosteuropäische Versionen des Liedes von ›Lazarus redivivus‹«, *Jahrbuch für Volksliedforschung* 24 (1979) S. 81–126, bes. S. 88 ff. (*Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, S. 125 ff.), P. Stylianou, »Λαογραφικά. Ο Απρίλιος εν τη Κυπριακή Λαογραφία«, *Κυπριακός Λόγος* 5 (1973) Nr. 29–30, S. 196–210, bes. S. 203, ders., »Ο μακροσκελέστερος απ' όλες τις ελληνικές παραλλαγές και ανέκδοτος μέχρι σήμερα ›Θρήνος της Παναγίας‹ στην Κύπρο και πόρισμα για το λειτουργικό θέατρο«, *Κυπριακός Λόγος* 11 (1979) Nr. 65–66, S. 457–581, bes. S. 457 ff., ders., »Μαρτυρίες για την ύπαρξη θρησκευτικού (βυζαντινού) θεάτρου στην Κύπρο κ. ά.«, *Κυπριακός Λόγος* 12 (1980), Nr. 69–72, S. 270–275, bes. S. 270 ff.

zer Marios Ploritis eine neue Edition vor, mit den Ergänzungen von Mahr[156], und Spyros A. Evangelatos eine Spielversion, die sich auf alle vier Ausgaben stützt, wie er vermerkt, mit Emendationen und Kürzungen sowie einer neuen Szenenunterteilung, die die 10 Szenen auf 28 erhöht[157]. Die neue kritische Edition (Puchner 2006) basiert auf dem Manuskript selbst, bringt keine Ergänzungen der *incipit* und korrigiert die Fehllesungen der früheren Ausgaben.

Das Problem eines möglichen Einflusses des Passionszyklus auf zypriotische Sprichwörter[158], religiöse Volkslieder[159] und darstellenden Brauch am Lazarussamstag[160] ist des öfteren diskutiert worden, sowie auch auf andere ekklesiale *dro-*

156 Er vermerkt zwar, daß seine Ausgabe Lampros, Vogt und Mahr folge, doch für die Ergänzungen der *incipit* folgt er ausschließlich Mahrs Ausgabe.

157 Evangelatos, *op. cit.*, S. 50. Eine Versübersetzung ins Neugriechische hat auch K. G. Kyrris vorgelegt (Κωνσταντίνου Ευτελούς Αναγνώστου, Πριμ(μ)ικηρίου των κατά Κύπρον Ταβουλαρίων, *»Το Δράμα του Πάθους«, (Κυπριακόν Θρησκευτικόν Μυστήριον των αρχών του 13ου αιώνος.* Ανάπλασις, Θεατρική Διασκευή και Μεταφορά εις Ενδεκασυλλάβους Παπαδιαμαντείους Στίχους υπό του ταπεινού θεράποντος των Επιστημών και των Τεχνών Κων/τίνου Π. Κύρρη, ωσαύτως Κυπρίου, Nicosia 1969 (Neubearbeitung 1995). Eine andere Übersetzung in gelehrterem Stil hat A. A. Papadopoulos 1925 vorgelegt (*op. cit.*, S. 27–48).

158 Spyridakis, *op. cit.* (»με τη φωνή και ο Λάζαρος«).

159 Vgl. die Bibliographie oben. In den ausgedehnten zypriotischen Marienklagen gibt es zwar manche Anlehnungen an bestimmte Szenen des Passionszyklus, doch dies mag eher auf die gemeinsame Quelle zurückzuführen sein, den mittelalterlichen *planctus Mariae* (M. Alexiou, »The Lament of the Virgin in Byzantine and Modern Greek Folk-Song«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 1, 1975, S. 111–140, Bouvier, *Le Mirologue de la Vierge, op. cit.*, W. Puchner, *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, S. 20 ff.). Dietz-Rüdiger Moser hat eine ganze Theorie entwickelt, daß die deutschen Lieder auf die Auferweckung des Lazarus von der byzantinischen Tradition beeinflußt sein könnten (Moser, *op. cit.*, S. 7 ff.), doch fällt ein solcher Nachweis schwer.

160 Spyridakis, »Επιβιώσεις«, *op. cit.*, Puchner, »Lazarusbrauch in Südosteuropa«. Ersterer sieht einen Konnex zwischen der ersten Szene des Zyklus, der Auferweckung des Lazarus, und dem darstellenden Brauch auf Zypern, daß ein Lazarusknabe in gelbe Blüten gekleidet, von seinen Schwestern begleitet, auf Sammelumzug geht (dazu Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf*, *op. cit.*, S. 200 ff. mit der gesamten Bibliographie). In einem Schreiben an Dietz-Rüdiger Moser 1970 äußert er die Meinung, daß dieser Brauch lange vor 1500 in Zypern entstanden sei und seine Wurzel in byzantinischen Passions- und Auferstehungsspielen habe (zitiert bei Moser, *op. cit.*, S. 97 Anm. 148). Zum spektakulären Auferweckungs-*dromenon* in der Lazaruskirche von Larnaka vgl. die Beschreibung von M. Ohnefalsch-Richter, *Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypern*, Berlin 1913, S. 86 ff. Doch stammt dieses *dromenon* nicht vom Zypriotischen Passionszyklus, sondern steht in Zusammenhang mit dem lokalen Lazaruskult und der Legende vom zweiten Leben des *redivivus* als Bischof von Kition (Larnaka) (Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene, op. cit.*, S. 30–34).

mena wie die Fußwaschungsszene *(nipter)* auf Patmos[161], aber die Wahrscheinlichkeit nachweisbarer Einflußnahmen ist von vornherein beschränkt, denn der Passionszyklus ist nur in einer einzigen Abschrift vorhanden, die sichtlich keinerlei Verbreitung im mittelalterlichen Zypern gehabt hat, bevor die Handschrift im 15. oder 16. Jahrhundert nach Deutschland gebracht wurde[162]. Jede nachweisbare Ähnlichkeit beruht auf der liturgischen Folge der Episoden des Heilsgeschehens selbst, wie sie in Hymnik, Ikonographie und Buchmalerei und den Symbolhandlungen der Messe festgelegt ist[163]. Die thematische Häufigkeit des Motivs der Lazaruserwekkung ist deutlich auf den Lokalkult des Hl. Lazaros in Zypern zurückzuführen[164].

Die Geschichte der spezifischen Forschung zum Zypriotischen Passionszyklus ist nicht frei von ideologischen Voreingenommenheiten und »Verwendungen« für andere Zwecke, wie z. B. die Diskussion um die Existenz eines byzantinischen »Theaters«; allein schon die Herkunftsfrage, aus Ost oder West, hat zu häufigen Kontroversen Anlaß gegeben: die Eigentümlichkeit der Kultur und Gesellschaft des Kreuzfahrerstaates Zypern war nur unzureichend bekannt und hat Raum offengelassen für Generalisierungen und Simplifizierungen, für Spekulationen und jegliche Art von Hypothesen. Das Zentrum des Interesses war gewöhnlich auf Probleme der Datierung, der Autorschaft, der Sprache, »Theatralität« oder Aufführbarkeit, Herkunft und Zweck fokussiert. Die erste Kurzanalyse legte Stevenson 1885 vor, der den Text an den Beginn des 13. Jahrhunderts placierte[165]. Detaillierter war schon die Analyse von Spyridon Lampros, der den Text 1916 publizierte mit *apparatus criticus* und *apparatus fontium*[166]. In origineller Manier verglich er diese »Zusammenfassung eines religiösen Dramas« mit einem Film-Skript. Der Text verstärke, nach seiner Meinung, die These von Konstantinos Sathas über das Byzantinische Drama[167]. Er verglich den *Cento* mit »Christus patiens« und legte Wert auf die Feststellung, daß vor allem Matth. herangezogen wurden, dann Joh., Luk. und Mark., sowie auch das apokryphe Nikodemus-Evangelium. Die Datierung verlegt er zwischen das 6./7. und das 13. Jahrhundert; er hält dafür, daß es sich um eine Art »libretto« für mehr als nur eine Aufführung gehandelt hat. Lampros war

161 Zu den Ähnlichkeiten der vierten Szene des Passionszyklus und der dritten Szene der *Akolouthia* des *Nipter-cento* auf Patmos siehe Puchner, *Brauchtumserscheinungen, op. cit.*, S. 323–331.

162 Vgl. wie oben.

163 Vgl. Puchner, *Brauchtumserscheinungen, op. cit.*, S. 318 und ders., *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene, op. cit.*, S. 33, 172.

164 Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene, op. cit.*, S. 34 ff.

165 Stevenson, *op. cit.*, S. 229–235.

166 Lampros, *op. cit.*, S. 381–400 Text, S. 400–407 Kommentar.

167 K. Sathas, *Ιστορικόν δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών*, Venedig 1879.

sich der Schwierigkeiten einer Bühnenaufführung aufgrund der Anleitungen der Bühnenanweisungen bewußt. Er glaubte, daß westliche Passionsspiele, wie das von Oberammergau, ihren Ursprung in diesem *scenario* haben könnten[168]. Seine Edition wurde nur von A. A. Papadopoulos 1925 in seinem dünnen Bändchen zum byzantinischen Theater rezipiert[169]. Venetia Cottas machte nur einige kurze Anmerkungen und faßte den Passionszyklus als ein weiteres Beweisstück für die Existenz der byzantinischen »mystères« auf[170]. Im selben Jahr gab Vogt das Werk neuerlich heraus, sich enger an den handschriftlichen Text haltend und jegliche größere Emendation vermeidend[171]. In seiner Einführung setzte er sich mit einer Reihe von Problemen auseinander: unter anderem äußerte er die Meinung, daß es sich um eine dramatisierte Predigt handle[172], die außerhalb eines Klosters gespielt worden sei. Er hielt desgleichen dafür, daß das Spiel in drei verschiedene *scenarios* zu gliedern sei, die vom Kompilator einfach zusammengestellt worden seien: 1. Die Auferweckung des Lazarus, 2. vom Einzug in Jerusalem bis zur Mitte der sechsten Szene »Jesus vor Pilatus« und von der »Verspottung des Herodes« bis zum Ende, sowie 3. eine interpolierte Szene, der zweite Teil von »Jesus vor Pilatus«, die von einem anderen *scenario* stamme, das auch apokryphe Quellen verwende[173]. Es sei wohl von professionellen Schauspielern aufgeführt worden. Er unterstrich ebenfalls die Ähnlichkeit des Prologs an den Aufführungsorganisator mit dem Prolog des anglonormannischen »Jeu d'Adam« aus dem 12. Jahrhundert, das damit auch einen *terminus ante quem* für den Zypriotischen Passionszyklus abgebe, denn die westlichen Passionsspiele seien, so seine Meinung, später anzusetzen als die byzantinischen. Doch in der Datierung der drei verschiedenen Spiele könne es auch Differenzen geben; sie seien nicht mit dramatisierten Homilien in Verbindung zu bringen (Theorie von La Piana). La Piana unterstrich 1936, daß es genauer zu untersuchen sei, inwieweit und auf wel-

168 Oberammergau wurde 1880 von Alexandros Rizos Rangavis besucht und er gab in seinen »Memoiren« eine detaillierte Deskription der Vorstellung (W. Puchner, »Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου. Τα *Απομνημονεύματα* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)«, *Καταπακτή και υποβολείο*, Athen 2002, S. 81–151, bes. 148 ff.).

169 Paraphrase des Textes in Papadopoulos, *op. cit.*, S. 26–48.

170 Cottas, *op. cit.*, S. 85 ff., 125, 130 ff.

171 Vogt, *op. cit.*, S. 37–49 Einleitung, 49–63 Text, 64–73 französische Übersetzung.

172 »Le ›jeu‹ est un sermon en action. C'est le récit évangélique ›représenté‹ au lieu d'être lu ou prêché. En chaire, les prédicateurs développent leur sujet et par les artifices de la rhéthorique, par le souffle de leur parole, cherchent à émouvoir leur auditoire« (*op. cit.*, S. 39).

173 Die Idee eines separaten Larazusspiels scheint beeinflußt zu sein von der Existenz des altfranzösischen *ludus* auf die »Erweckung des Lazarus« von Hilarius aus dem 12. Jh. (J. J. Champillon-Figaeae, *Hilarii Versus et Ludi*, Paris 1838, E. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Age*, Rennes 1860, S. 333).

che Weise der Passionszyklus mit den dramatisierten Homilien in Zusammenhang stehen könnte[174].

Aber zu diesem Zeitpunkt hatte das Interesse an dem *Cento*-Text bereits den Atlantik überquert: Marjorie Carpenter analysierte den Prolog (mit einer englischen Übersetzung) und August Mahr bereitete eine neue Edition mit der Ergänzung der *incipit* vor, zusammen mit einer überaus gehaltvollen Studie über den Text. Das Interesse von Carpenter 1936 war auf die Wahrscheinlichkeit einer Verbindung mit den *kontakia* des Romanos Melodos auf die Passion zentriert[175], was ebenfalls den Ausgangspunkt für Baud-Bovy zwei Jahre später darstellte. Sie unterstrich die Aufmerksamkeit, die der Autor der Tatsache zollte, daß das Rollenspiel ernsthaft sein müsse, daß das Erregen von Gelächter und das Abweichen vom sakralen Text streng untersagt sei[176]. Der Autor benütze zwar keine Theaterterminologie (»σκηνή«, »θέατρον«, »δρᾶμα«, »ὑποκριτής«)[177], scheint aber mit Aufführungsangelegenheiten vertraut zu sein; vielleicht seien auch einige »dramatische« *kontakia* von Romanos aufgeführt worden, wie die auf die Kreuzigung und die Resurrektion. Vorbehalte meldete dann Baud-Bovy 1938 in seinem Artikel über das »Opfer Abrahams« an, wo explizit festgehalten ist, daß trotz aller dramatischen Elemente in den *kontakia* von Romanos kein einziges wirkliches Drama aus byzantinischer Zeit überliefert sei, noch gebe es einen nachweisbaren Einfluß des »Theaters« auf die Buchilluminationen (die Theorie von Bréhier). Er zweifelte auch die Interpretation des Augenzeugenberichts von Liutprand von Cremona (10. Jahrhundert) an, ebenso wie den von Bertrand de la Broquière (15. Jahrhundert)[178] und betonte mit Emphase, daß der Text des Zypriotischen Passionszyklus »absolument isolée« in der byzantinischen Literatur dastehe. Er gab auch seiner Meinung Ausdruck, daß die Existenz dieses Textes mit der Anwesenheit der Lusignans auf Zypern in Zusammenhang stehen müsse[179]. Auf der anderen Seite interpretierte Nikolaos Laskaris, der erste Historiker des Neugriechischen Theaters, im selben Jahr in der Einleitung zum ersten Band seiner Theatergeschichte, die Existenz des Passionsspiels, zusam-

---

174 La Piana, *op. cit.*, S. 185–188.

175 Carpenter, *op. cit.*

176 »We are forced to the conclusion that the idea of drama was to be reopened with caution« (Carpenter, *op. cit.*, S. 35).

177 Termini, die in der byzantinischen Zeit eine unterschiedliche Bedeutung hatten (vgl. W. Puchner, »Zur Geschichte der antiken Theaterterminologie im nachantiken Griechisch«, *Wiener Studien* 119, 2006, S. 77–113). Mahr wandte dagegen ein, daß doch manche Theatertermini verwendet würden, wie »πρόσωπον«, »ὑπόθεσις« und »μιμεῖσθαι« (Mahr, *op. cit.*, S. 46).

178 Dazu Puchner, »Questioning ›Byzantine theatre‹«, *op. cit.* (Anm. 2).

179 Baud-Bovy 1938, *op. cit.*, S. 331ff., 333 ff.

men mit dem anderen Material, das Sathas veröffentlicht hatte, als »ακαταμάχητος απόδειξις« (unbezweifelbaren Beweis) für das byzantinische Theater[180], in diesem Punkt der Meinung fast aller europäischen Theaterhistoriker zu diesem Zeitpunkt folgend.

Die erste Monographie von Mahr 1942 versuchte den Passionszyklus mit der homiletischen Literatur zu verbinden, indem er die *kontakia* des Romanos als Zwischenglied ansah. Als Beispiel diente ihm die Homilie »Ὠδὴ εἰς τὴν πόρνην«, die das Vorbild für eine pseudoepigraphische Homilie gewesen zu sein scheint (»Εἰς τὴν πόρνην καὶ τὸν Φαρισαῖον«), die unter dem Namen eines erlauchten Kirchenvaters läuft, aber viel später verfaßt wurde, und die er für die Ergänzung der *incipit* der Sünderin in der dritten Szene des Passionzyklus gebrauchen wird[181]. Dieses *kontakion* scheint von einer Homilie Ephraim des Syrers zu stammen. Mahr kreierte für dieses Motiv ein ganzes Stemma, von der Homilie »De Peccatrice que peccato laborabat« von Ephraim in den ersten Jahrhunderten bis zu den Passionsspielen von Benediktbeuren und Wien im Hochmittelalter[182], allerdings mit vielen *missing links* und zahlreichen Spekulationen, um den enormen chronologischen Abstand zu überbrücken. Ein solch gewagter Versuch ist seither nicht wieder unternommen worden[183]. In jeder Hinsicht bedeutender ist Mahrs zweite Monographie von 1947 mit der Neuedition des Textes, den Ergänzungen der *incipit* und der englischen Übersetzung. Seine Einleitung war seinerzeit die systematischste und inhaltsreichste Studie zum Zypriotischen Passionszyklus in der gesamten Bibliographie[184]. Mahr dachte sich das Werk im 13. Jahrhundert (oder früher) entstanden, zwischen 1260–1270 kopiert, zypriotischen Ursprungs und ohne Verbindung zu westlichen Passionsspielen, da der thematische Zyklus der Szenen eine unterschiedliche Sequenz aufweist[185]. Die »zyklische« Struktur bestehe in den beiden

180 Laskaris, *op. cit.*, Bd. I, S. 55 ff.

181 Mahr, *op. cit.*, S. 141 f. Diese Ergänzung ist mit Vorbehalten aufzunehmen (vg. den Kommentar in der Neuausgabe von Puchner 2006, *op. cit.*, S. 214 ff.).

182 Zum Evolutionsschema der Passionsspiele bleibe die Bibliographie hier ausgespart.

183 Zur Kritik vgl. R. Bergmann, *Studien zur Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. und 14. Jahrhundert*, München 1972 (Münsterische Mittelalter-Schriften 14), S. 240 ff.

184 Mahr, *op. cit.*, S. 1–119.

185 Dies wird in den ersten beiden Kapiteln diskutiert: »The Scenario and Its manuscript« und »The Provenience of the Passion Cycle«. Am Beginn steht die Annahme einer zweiten Kopie des Werk (vgl. oben); dann versucht Mahr biographische Daten für Konstantinos zu gewinnen, der ihm als Autor gilt. Mahr gibt auch die erste wesentliche Beschreibung der Natur des Textes: »The Scenario gives the impression of a preliminary draft with the rough edges not yet taken off. In several places, there is an apparent uncertainty (or is it unconcern?) about the joining together of parts from two different sources; in others, the required dialogue is either missing or substituted by narrative pas-

Siegen Christi über den Tod, beginnend mit der Auferweckung des Lazarus und endend mit der Berührung der Wunden durch Thomas, wo die Realität der Auferstehung Christi bezeugt sei. Nun ist dies freilich die konventionelle Reihenfolge der Ostereignisse in der orthodoxen Liturgie vom *sabbato ante palmas* bis zum »Thomassonntag« eine Woche nach dem Ostersonntag, eine rituelle Sequenz, die sich schon in den *kontakia* von Romanos auf die Passion findet. In diesem Sinne handelt es sich tatsächlich um einen »Zyklus«. Mahr war davon überzeugt, daß die *incipits* nachträglich hätten ergänzt werden sollen und daß das Spiel in der Folge zur Auf-

sages; or in others the author is not quite sure about which of two characters is to perform a certain action. Yet he seems to have known fairly well what he wanted the finished product to look like. He knew that for one or another incident there existed a source to which, however, at the time being, he had no access. It is more than likely that later there was made a completed version of the Scenario, if not of the finished play, with all the dialogue neatly in it; and, what is more, that it was performed« (Mahr, *op. cit.*, S. 12 f.). Diese Annahmen erscheinen heute fragwürdig. Doch Mahr war überzeugt, daß er das Recht habe, diesen »first draft« zu vollenden, und seine Ausgabe unternimmt es, ein vollständiges und spielbares Passionsspiel zu liefern. Aufgrund seiner »zyklischen« Struktur erscheint es different von den westlichen Passionsspielen. Dies ist freilich von den nachfolgenden Forschungen zurechtgerückt worden, ebenso wie seine folgende Notiz: »This Cyprus Passion Play appears to be the first complete Passion Play known to history, for it is more than doubtful whether, at the time that it originated, there existed among the plays which, according to Baud-Bovy, ›flourished in the West‹, a dramatic version of Christ's suffering and death, including the preparatory events of Holy Week, as well as those immediately following the resurrection« (*op. cit.*, S. 17). Das hat sich seit der Entdeckung der Passion von Monte Cassino geändert. Die Idee einer Aufführung mag das Resultat der Westkontakte der Insel gewesen sein. »[The monks] may have learned of the existence of religious plays in the West through Crusaders and Latin colonists and thereby been inspired to revive their own dramatic tradition« (p. 18). Lateinschulen mögen als »possible channels« fungiert haben, »by which information about the existence and the nature of Western Church drama may have reached the author of the Procemium that precedes the Scenario; the Procemium, which in both its general tenor and its phraseology is so remarkably similar to the introductory instructions of the Anglo-Norman *Play of Adam*, of the 12th century, while the play itself has nothing in common with our Passion Cycle« (p. 18). Es kann sein, daß dieses Spiel dieselben didaktischen Ziele hatte wie das lateinischen Kirchenraumspiel, »that the dramatic presentation of sacred events was a useful instrument for the strengthening of the people's faith, and that, therefore, it might be advisable to revive the native dramatic tradition« (p. 18). Die Reihenfolge der Szenen folgt dem orthodoxen *typikon* des Osterzyklus. Einige spezifische Motive, wie der Nagelschmied bei der Kreuzigung, der von den Wunden Christi Blut und Wasser sammelnde Soldat, Joseph lesend im Tempel usw. überzeugen von der »sufficient evidence for a total absence of Western models«. Doch darauf werden wir noch zurückkommen. Der Text kann seinen Ursprung nicht im Westen haben, weil es unmöglich scheint, »that a Cypriot monk, with feeling as strong as his against the oppressors, should have bothered to copy a scenario, had it been known as an imitation of a Latin original, or that it had been compiled under Western influence« (S. 21).

führung gekommen sei. Zur Rekonstruktion der Dialoge zog er kanonische und apokryphe Quellen heran, ja sogar Homilien[186]; wie sich bei der Analyse des Textes herausstellt, gibt es einige Indikationen dafür, daß der Kompilator die Bibelstellen z. T. aus dem Gedächtnis abruft. Mahr betonte auch, daß die Sprache des Passionszyklus, mit einer Ausnahme, weder eine Lokalisierung des Textes auf Zypern befürworte noch irgendeinen Hinweis auf seine Datierung liefere[187]. Daraufhin folgen noch drei weitere Einführungskapitel: die Diskussion der Einzelszenen[188], die Kommentare zu einer möglichen Aufführung[189] und die Zusammenhänge des Passionszyklus mit der Passionsikonographie[190]. Was die Aufführung betrifft, dachte Mahr an einen Ort außerhalb der Kirche, ein Spielpodium mit *siparium* wie bei den Mimusbühnen, und als Schauspieler professionelle Mimen[191], diskutierte das mög-

186 Mahr, *op. cit*. S. 28 ff. Die für die Stellenergänzungen hergezogenen Homilien sind folgende: »Εἰς τὴν Πόρνην καὶ εἰς τὸν Φαρισαῖον« (*Patr. gr*. 59) von pseudo-Chrysostomos für die Salbenkaufsszene (Szene 3). Für die Episode des »Im Tempel lesenden Joseph« (Szene 6a) wurde die Chrysostomos-Homilie »Εἰς Ἅγιον Σάββατον« (*Patr. gr*. 96) herangezogen, für die Szene »Christus vor Pilatus« (6b) verschiedene Versionen von Passagen des apokryphen Nikodemus-Evangeliums (*Acta Pilati*), für die Szene »Joseph bittet Pilatus um den Leib Christi« (Szene 8) die Homilie des pseudo-Epiphanios »Ὁμιλία Β΄ εἰς Μεγάλον Σάββατον« (*Patr. gr*. 43). Für das Erdbeben nach der Kreuzigung wurde das apokryphe Petrus-Evangelium gebraucht. Das apokryphe Nikodemus-Evangelium enthält Passagen für die Soldaten-Bestechungs-Szene durch die Hohenpriester (Szene 9), während der Nagelschmied der Kreuzigung (Szene 8) aus der Volkstraditon stammen mag. Einige dieser Ergänzungen gehören zu den schwächsten Punkten der Edition von Mahr.

187 Mahr, *op. cit*., 33 ff. Doch auch der Typus »σκάμνος« für den Schemel, der heute noch auf Zypern zu hören ist, gehört der gemeinbyzantinischen *koine* an.

188 Mahr, *op. cit*., S. 46 ff. Auf die Ansichten von Mahr werden wir in der Folge noch zurückkommen.

189 Mahr, *op. cit*., S. 76 ff.

190 Mahr, *op. cit*., S. 84 ff.

191 Das Kapitel zur Aufführung gehört zu den schwächsten seiner Einleitung. Statt die mittelalterliche Mehrortbühne der *loci* und *mansiones* anzunehmen, wohlbekannt in Kontinentaleuropa zu dieser Zeit, stützt er sich auf die Mimus-Hypothese von Reich (H. Reich, *Der Mimus*, Berlin 1903) und die Arbeit von Carpenter 1936, die ein Überleben des antiken Mimus in Byzanz bis 1453 annehmen. Wie auch andere Forscher, zeigt er sich beeindruckt von der Prologstelle, wo Gelächter und Textabweichungen verboten werden: »Interrupting and cutting-in, no less than improvising, seem to have been habits of the routine actors of mime. […] Apart from the general difficulty in acting out the most sacred events of biblical history before an audience to whom going to the theatre was inevitably associated with ›laughing‹, several scenes of the play were potential sources of hilarity in that there existed parallel situations in stock plays of the mime« (Mahr, *op. cit*., S. 83). Gemäß dieser Logik denkt er in der Szene der Auferweckung des Lazarus an Mimusszenen, wo der »tote« Betrunkene »auferweckt« wird, beim Mahl im Hause Peters mit der Sünderin an laszive Mimusszenen, wenn Christus die Geldwechsel aus dem Tempel wirft, so handelt es sich um typische Prügelszenen des Mimus usw. Nichtsdestotrotz war er sich der praktischen Schwierigkeiten einer

liche Bühnenbild, Anzahl und Varietät der Bühnenrollen sowie auch Kostüme und Requsiten. Die Aufführung mit der Ikonographie in Zusammenhang zu bringen, war eine fruchtbare Idee, denn die Bühnenanweisungen spiegeln im allgemeinen die konventionellen Bildtypen der byzantinischen Passionsikonographie. Dafür jedoch das »Malerbuch« des Athosmönches Dionysos Hieromonachos heranzuziehen, war ein methodischer Fehler, denn diese Kompilation von Malanleitungen ist erst viel später entstanden und weist in manchen Bildbeschreibungen westlichen Einflüsse auf[192].

Mahrs Monographie bildete von diesem Zeitpunkt an die Basis jeglicher Diskussion. Die folgenden Jahre haben keine neuen Argumente gebracht: einige Notizen gab es bei Dawkins 1947/48[193], Dölger 1948[194], Marshall/Mavrogordato 1948, Sperantzas 1953, während Frank 1953 in ihrem Buch über mittelalterliches französisches Theater sehr vorsichtig die Möglichkeiten westlicher oder östlicher Einflüsse

---

Inszenierung durchaus bewußt: »The staff required for the performance was considerable. The cast included nine major parts (6 male, 3 female), 11 minor ones (9 male, 2 female), quite a number that had to speak just a line or two, and finally a mob of mutes which in some of the scenes (e.g., Scenes 2 and 5) raised the number of persons assembled on the stage to between forty and fifty, if not more. In scene 8, we have at least 32; in Scene 1, 3 and 6b, about 25; in Scene 7, about 20; Scenes 6a and 9, about 16, Scene 4, exactly 13; and in Scene 10, the minimum number 12« (p. 87). Wo sollte man im Kreuzfahrerstaat Zypern soviele professionelle Schauspieler für soviele Rollen finden? Im mittelalterlichen Europa waren es jedenfalls Laienspieler, die die Passionen dargestellt haben. »The impersonator of Jesus had, of course, to carry the main burden; not only was he required to memorize to the letter a considerable number of speeches, but he also had to act out his part in a convincing manner, to say nothing of the physical exertion of going through the crucifixion scene; for, no matter how well his body may have been supported by a foot-rest and similar aids, the strain must have been enormous« (S. 87 f.). In vergleichbaren Passionsaufführungen im Westen wurden auch mehrere Schauspieler für den Salvator verwendet. »There is no question in my mind that the feminine rôles were played by women, according to a long established tradition in the mime« (S. 88). Dies ist nun freilich eine völlig irreführende Idee für eine Aufführung im monastischen Bereich im mittelalterlichen Zypern. Die ersten Frauendarsteller finden wir erst in der *commedia dell' arte* in der Mitte des 16. Jh.s.

192 Mahr, *op. cit.*, S. 94 ff. Methodisch wäre es zielführender gewesen, die Wandmalereien der zypriotischen Kirchen vor 1320 heranzuziehen. Doch Mahr, in Kriegszeiten im mittleren Westen Nordamerikas, hatte dazu sicherlich nicht die Gelegenheit.

193 Dawkins, *op. cit.*

194 Mit seinen *statements* begann sich die generell negative Position der Byzantinisten in der Frage nach der Existenz eines byzantinischen Theaters im Gefolge von Baud-Bovy herauszukristallisieren. Dölger führte die Existenz des Passionszyklus auf die Herrschaft der Lusignans zurück (Dölger, *op. cit.*, S. 15 ff.).

auf den Passionszyklus abwog[195]. Detaillerter diskutierte Koukoules den Passionszyklus in seinem Kompendium zur byzantinischen Kultur, im Kapitel »Religiöses Theater in Byzanz«: er datierte ins 11. oder 12. Jahrhundert, beurteilte die Sprache als »δημώδη« und hypostasierte eine Aufführung innerhalb oder außerhalb der Kirche, die auch die Wandmalereien hätte beeinflußt haben können[196]. Darrouzès 1957 beschrieb den *Cod. Vat. Palat. gr.* 367 als »unique dans toute la littérature byzantine, parce qu'il n'y a pas d'autre vestige d'un théâtre chrétien vivant«, war sich jedoch nicht sicher, ob der Brief von 1259 (nach seiner Interpretation 1261) mit der Unterschrift des Konstantinos wirklich ein Autograph ist[197]. Strittmatter 1958 stützte sich auf LaPiana 1955, die einzige Studie, die den Zypriotischen Passionszyklus mit der »Repraesentatio figurata« der Darbringung Marias im Tempel, die 1372 in Avignon aufgeführt wurde und angeblich zypriotische Herkunft haben sollte, in Zusammenhang gebracht hat[198]. Die Annahme der Existenz einer solch sorgfältig durchkomponierten Zeremonie im mittelalterlichen Zypern würde durch die Existenz des Passionszyklus bestärkt[199]. Er dachte daran, daß der *Cento* auf dem Eiland der Aphrodite im 13. Jahrhundert aufgeführt worden sei, vielleicht auch früher, und daß er griechischen Ursprungs sei. Durch solche Aufführungen seien auch die Miniaturen in der apokryphen Marienbiographie von Iakobos Kokkinobaphos im 12. Jahrhundert entstanden (die Theorie ist von Bréhier)[200], und sie könnten sehr wohl auch in Zusammenhang mit der lateinischen »repraesentatio figurata« stehen[201]. Diese Theorien brauchen heute nicht weiter diskutiert zu werden[202].

195 Marshall/Mavrogordato, *op. cit.*, Sperantzas, *op. cit.*, Frank, *op. cit.*, S. 4.

196 Koukoules, *op. cit.*, Bd. VI, S. 110–114. Letztere Hypothese geht auf die Theorien von Bréhier und Cottas zurück.

197 Zum erstenmal wird hier ein Vorbehalt gegenüber der Identifizierung des Autors oder Kopisten des Passionszyklus angemeldet, wie dies später auch Turyn getan hat.

198 La Piana, *op. cit.*, Simon/Strittmatter, *op. cit.*

199 Die Idee La Pianas war, daß die Lateinische Kirche von Zypern die orthodoxe Liturgie der Präsentation Marias im Tempel (Εισόδια της Θεοτόκου) übernommen und transformiert habe. »Under such circumstances it can be easily understood that the Latin hierarchy, having found the Feast of the Presentation celebrated in the island as one of the major liturgical holy days in honor of the Virgin Mary, should have adopted it and composed for it a Latin office« (Piana, *op. cit.*, S. 264).

200 L. Bréhier, »Les miniatures des ›Homélies‹ du moine Jacque et le théâtre religieux à Byzance«, *Monuments et Mémoires de Fondation Piot* 24 (1920) S. 101–108.

201 La Piana, *op. cit.*, S. 264 f.

202 Ablehnend J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantine et en Occident*, 2 vols., Bruxelles 1964/65, Bd. I, S. 197 f. und I. Hutter, *Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen. Vat. gr. 1162 – Par. gr. 1208*, Diss. Wien 1970, S. 202 ff.

Turyn legte 1964 eine minutiöse Deskription des Kodex vor[203], im selben Jahr wo Alexis Solomos sein Buch über das byzantinische Theater veröffentlichte: hier figuriert der Passionszyklus als eines der Hauptargumente für das Weiterleben des antik-griechischen Theaters bis ins Mittelalter[204]. Das Buch ist 1974 und 1987 ohne jegliche Revision neu aufgelegt worden[205]. Solomos kannte die Monographie von Mahr nicht und stützte sich auf die Ausgaben von Lampros und Vogt und ihre Interpretationen: das Werk ist eine Kopie oder Überarbeitung älterer Passionen[206], hat nichts mit der Antike zu tun und ist in Form von provisorischen Aufzeichnungen verfaßt wie die *canevasi* der *Commedia dell' arte*[207]; die *incipit* seien vom Regisseur ergänzt worden; die meisten Bühnenanweisungen seien auch Bibelpassagen, die einfach in den Imperativ gesetzt worden seien[208]. Er nahm mit Lampros auch verschiedene separate Aufführungen an, die zwischen dem Lazarussamstag und dem Thomas-Sonntag im Freien gespielt worden seien, denn »décor simultane« werde gebraucht. Er unterstrich auch den erforderlichen realistischen und emotionalen Spielstil; das Stück sei ein Produkt des Volksmimus mit einem Trend zur Profanation, aufgeführt wahrscheinlich mit der Hilfe von professionellen Schauspielern. Als Regisseur gab er auch einige bemerkenswerte praktische Anweisungen, doch befinden sich diese außerhalb der Spielmöglichkeiten des mittelalterlichen Theaters und sind dem literarischen Genre *Cento* fremd. Der Passionszyklus sei im Westen von Spielen wie dem »Jeu d'Adam« nachgeahmt worden; Baud-Bovys Theorie vom westlichen Einfluß wird abgelehnt: es gäbe auch andere liturgische *dromena* für die einzelnen Szenen der Passion, die Szenensequenz sei orthodox, das »Regiebuch« stehe nicht isoliert da[209], usw. Der Passionszyklus hätte auch in Konstantinopel entstanden sein können statt auf Zypern[210].

---

203 Turyn, *op. cit.*, S. 117–124.

204 Dies ist schon im Buchtitel anzeigt: »St. Bacchus, oder die unbekannten Jahre des Griechischen Theaters 300 v. Chr. – 1600 n. Chr.« (Solomos, *op. cit.*).

205 Vgl. meine Besprechung im *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 39 (1989) S. 383 ff.

206 Solomos 1974, *op. cit.*, S. 164–180, 1987, *op. cit.*, S. 177–193.

207 Diese Notizen hätten als Gedächtnisstütze für die Einsätze der Schauspieler in den Kulissen gehangen. Diese Theorie, akzeptiert bei Tsangaridis, *op. cit.*, S. 266 f., ist jedoch völlig absurd.

208 Dies ist eine interessante Beobachtung; Solomos gab dafür vier Beispiele (Solomos 1964, *op. cit.*, S. 180 ff.).

209 Die Argumentation stützt sich vorwiegend auf die Mißinterpretation der Quellen durch Venetia Cottas 1931.

210 Zu ausführlicher Diskussion dieser Positionen Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων, op. cit.*, S. 107 ff. Sie haben keinen weiteren Einfluß ausgeübt, mit der Ausnahme von Tsangaridis, *op. cit.*

In den 60er Jahren war kein wesentlicher Fortschritt zu verzeichnen: Pallas wies daraufhin, daß die Kreuzigungsikone bei der *depositio* in der Liturgie seit dem 10. Jahrhundert gebraucht werde[211], Tomadakis 1965 trat für den westlichen Ursprung des Zypriotischen Passionszyklus ein[212]. Gérard Walter in seinem Buch zum Alltagsleben der Byzantiner folgte den Theorien von Venetia Cottas[213], während Mitsakis betonte, daß für ein byzantinisches Theater nicht genügend Evidenz bestünde: der Passionszyklus sei eine Art Regiebuch, doch ohne die Ergänzung der *incipit* sei der Text nicht spielbar[214]. Auch zu Beginn der 70er Jahre gab es keine gravierenden Änderungen der Situation: Hans-Georg Beck wiederholte 1971 in seiner *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, daß der Passionszyklus in der byzantinischen Literatur »völlig isoliert« dastehe und vor dem Hintergrund der Kreuzfahrer auf Zypern zu sehen sei[215]; Solomos wiederholte 1973 ebenfalls in einem anderen seiner Bücher die schon kommentierten Ansichten[216]. 1975 jedoch wandte sich Baud-Bovy wiederum dem Zypriotischen Passionsspiel zu (zum erstenmal seit seinem Artikel von 1938) und stellte seine Argumente in den Rahmen der generelleren Frage, ob es in Byzanz Formen von Theater gegeben haben könnte[217]. Aufgrund des Wortes »κωμοδρόμος« hielt er den zypriotischen Ursprung des Textes für gegeben[218]. Es wäre dies der einzige griechische Text dieser Zeit, der deutlich für eine Aufführung geschrieben ist (Prolog an den Spielorganisator) und sollte in einen weiteren europäischen Kontext gestellt werden. Er entdeckte auch Fehler in der Ausgabe von Vogt und zweifelhafte Ergänzungen der *incipit* bei Mahr. Der Hinweis »ζήτει« (suche) *in margine* auf f. 38 für den Namen der Person, die den gekreuzigten Christus mit der Lanze in die Seite sticht, im Text als *lacuna* freigelassen, könnte ein Indiz dafür bilden, daß Schreiber und Kopist dieselbe Person sind; dagegen spreche allerdings, daß der Kopist in insgesamt drei Fällen wegen der Ähnlichkeit der zu kopierenden Wörter eine Zeile übersprungen[219] und dies nachträglich *in margine*

211 Pallas, *op cit.*, S. 87.

212 Tomadakis, *op. cit.,* S. 128.

213 Walter 1966, *op. cit.* (1970, *op. cit.*, S. 244–253, 287 ff.).

214 Mitsakis 1969, *op. cit.* S. 6. Der Zeitungsartikel war die Antwort auf einen anderen Artikel, von E. Papadaki, »Το μυστήριο *Χριστός πάσχων* και η εποχή του«, *Εσπερινή Ώρα*, 23 April 1969.

215 Beck, *op. cit.*, S. 112 ff. (1988, *op. cit.*, S.187 ff.).

216 Solomos 1973, *op. cit.*, S. 34.

217 Zum Passionsszyklus speziell Baud-Bovy 1975, *op. cit.*, S. 337 ff.

218 Es wird zu zeigen sein, daß dies kein starkes Argument ist: das Wort wird zwar heute in Zypern verwendet, gehört jedoch der gemeinbyzantinischen *koine* an.

219 Zu diesem typischen Abschreibfehler E. Mioni, *Εισαγωγή στην ελληνική παλαιογραφία*, übers. N. M. Panagiotakis, Athen 1977, S. 122.. »Par trois fois, un même mot se retrouvant dans deux phra-

korrigiert habe: es handle sich somit um einen hastigen Kopisten und nicht den Autor des Textes. Baud-Bovy dachte daran, daß der Passionszyklus entstanden sei, um die Lateiner mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, doch die Frage nach dem Vorbild ist kompliziert, denn zu dieser Zeit gab es kein westliches Passionsspiel, das die gleiche Szenenfolge gehabt hätte. Die Auferweckung des Lazarus als Präfiguration der Auferstehung Christi sei ein orthodoxes Element, das die zehn Szenen zu einem »Zyklus« vereinige. Darüberhinaus sei die Szene des lesenden Joseph im Tempel anderweitig unbekannt. Zeit- und kontextmäßig stünde der zypriotische Text der Passion von Monte Cassino am nächsten. In der zweiten Hälfte der 6. Szene seien die Imperative der Bühnenanweisungen (*rubricae*) in Indikative verwandelt. Höchstwahrscheinlich sei der Passionszyklus »un pendant grec aux Passions dramatiques en latin»[220]. Die im Text nicht ausgeschriebene Marienklage, wahrscheinlich von den Frauen gesungen, sei aus der Volkstradition zu ergänzen; es sei gut möglich, daß die Frage einer tatsächlichen Aufführung für immer offen bleiben wird[221]. Doch sei es unmöglich, nicht gewisse Bedenken anzumelden bezüglich der Tatsache, wieweit ein orthodoxer Kleriker willens gewesen sein könnte, eine solche Vorstellung zu organisieren. Unter diesem Aspekt scheine es plausibler anzunehmen, daß der Autor – nicht Konstantinos – kein Kleriker gewesen sei, sondern vielleicht ein ehemaliger Schüler der Lateinschule wie z. B. Gregorios von Zypern (geboren 1241). Die Passion von Monte Cassino (Mitte 12. Jahrhundert) sei in Umraum der Benediktiner enstanden, jenem Orden, der das religiöse Theater in ganz Europa gefördert habe[222] und enge Beziehungen zu orthodoxen Mönchen in Kalabrien und Sizilien unterhalten hätte[223].

---

ses, le scripteur a sauté le fragment compris entre le mot et sa répetition et a dû soit raturer quand il s'est aperçu à temps de son erreur, soit noter après coup dans la marge les membres de phrase omis. Il avait donc certainement un texte sous les yeux, qu'il en ait ou non été l'auteur« (Baud-Bovy, *op. cit.*, S. 339 Anm. 1).

220 Baud-Bovy, *op. cit.*, S. 343.

221 »Cette Passion a-t-elle jamais été représentée? La question risque bien de rester toujour sans réponse. Si je penche pour la négative, ce n'est pas parce qu'aucun document n'atteste l'existence à Chypre de représentations scéniques, la preuve *ex silentio* n'ayant que peu de poids. Mais le préambule même du Jeu chypriote autorise un certain scepticisme« (Baud-Bovy, *op. cit.*, S. 345 f.).

222 W. F. Michael, »Tradition and originality in the medieval drama in Germany«, S. Sticca (ed.), *The Medieval Drama, Papers of the 3rd Annual Conference of the Centre of Medieval and Early Renaissance Studies*, Albany 1972, S. 23–37.

223 »Ainsi, une fois de plus, on constate la vertu fécondante du contact de deux civilisations. ´A cette influence du monde hellénique sur le monde latin allait répondre quelques siècles plus tard l'influence du monde latin sur le monde hellénique, à Chypre d'abord, en Crète ensuite. Dans l'un et l'autre cas, il devait en résulter non de serviles imitations mais des créations originales. Pour la

Puchner 1977 untersuchte den Passionszyklus in Verbindung mit dem Auferweckungs-*dromenon* des Lazarus in Larnaka und gab eine erste Forschungsübersicht[224]. Es wurde darauf hingewiesen, daß die Art und Weise, wie sich der Prolog an die »Schauspieler« wendet, in jedem Fall Laienspieler indiziere; die Theorie vom Mimentheater im mittelalterlichen Zypern sei absurd, ihre Einortbühne auf dem erhöhten Podium mit dem *siparium* könne den Bühnenanforderungen des Passionszyklus nicht genügen. Ein eventueller Zusammenhang der ersten Szene mit dem Auferweckungs-*dromenon* in Larnaka bleibe zweifelhaft. Puchner 1979 legte Wert auf die Tatsache, daß dieser passionsartige Text der einzige im griechischen Osten sei und möglicherweise unter westlichem Einfluß entstanden sein könnte[225]. In der griechischen Version dieser Studie (1988) wurde noch hinzugefügt, daß bisher jedoch kein konkretes westliches Vorbild auszumachen gewesen wäre und daß der Text, so wie er uns erhalten ist, in seiner Zeit nicht spielbar gewesen sei[226]. Hunger 1978 teilte mit Baud-Bovy die Meinung des westlichen Ursprungs des Textes[227]. Der Passionszyklus wurde auch von Theaterhistorikern in Bulgarien und Griechenland erwähnt: Bradistilova 1979 and Bacopoulou-Halls 1982[228]. Puchner veröffentlichte 1983 in einen Vortrag beim Zweiten Internationalen Zypriologischen Kongreß eine detaillierte Übersicht über alle offenen Forschungsfragen des Textes[229] im Rahmen des Argumentationsnetzes rund um das byzantinische »Theater«[230]. Seiner Ansicht nach gelte 1320 als *terminus ante quem*, und als *terminus post quem* 1191, das Jahr der Einrichtung der Kreuzfahrerherrschaft auf dem Eiland der Aphrodite[231]. Sprache und Genre gäben keinerlei Hinweis auf die Datierung,

forme, la Passion chypriote nous est apparue tributaire de modèles latins, mais pour le fond elle se rattache à la tradition de l'Église d'Orient: le rôle qu'y joue la Vierge était déjà celui que lui assignait Romanos dans son kondakion pour le Vendredi Saint« (Baud-Bovy, *op. cit.*, S. 349).

224 Puchner 1977, *op. cit.*, S. 313–318.

225 Puchner 1979, *op. cit.*, S. 123 ff.

226 Puchner 1988, *op. cit.*, S. 71–126, bes. 96, kritisiert bei Tsangaridis, *op. cit.*, S. 270 ff.

227 Hunger 1977/78, *op. cit.* Bd. II S. 145 (griechische Version 1987–94, *op. cit.*, Bd. II S. 560, kritisiert bei Tsangaridis, *op. cit.*, S. 293 ff.

228 Bradistilova, *op. cit.*, S. 170, 178, Bacopoulou-Halls, *op. cit.*, S. 10.

229 Puchner 1983, *op. cit.* (1984, *op. cit.*, S. 91–107, 181–194, 1986, *op. cit.*).

230 W. Puchner, »Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο«, *Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* XI (1981/82) S. 160–274, (auch in *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Athen 1984, S. 13–92, 397–416, 477–494). Zur Diskussion mit Tsangaridis (*op. cit.*, S. 271) Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων, op. cit.* S. 114 ff.

231 Ein weniger wahrscheinliches Datum ist 1121, die Übersiedlung der Maroniten vom Heiligen Land (1281 Unifikation mit Rom). Vgl. A. Cirili, *Les maronites de Chypre*, Lille 1898. Die Maroni-

die Autorschaft von Konstantinos sei nach der minutiösen Untersuchung des Kodex von Turyn zweifelhaft, richtiger sei es, das Werk unter die Anonyma einzustufen. Ebenso wurden Sprachfragen untersucht (κωμοδρόμος, σκάμνος), Mahrs Ergänzungen in einigen Fällen angezweifelt, das Genre des Dialog-*Cento* analysiert. Die Herkunftsfrage schiene komplex, da weder ein byzantinisches Vorbild noch ein westliches, das dieselbe Szenensequenz biete, zu lokalisieren sei[232]. Bezüglich der These Baud-Bovys vom »pendant« zu den lateinischen Passionen sei einzuwenden, daß von Theateraufführungen in den Lateinschulen Zypern zu dieser Zeit nichts bekannt sei; vielleicht hätten die Maroniten eine nicht näher zu bestimmende Rolle gespielt[233]. Der Text stünde isoliert in der byzantinischen Literatur da und schiene keine Verbreitung zu seiner Zeit gehabt zu haben[234]. Es wurde auch die Ähnlichkeit mit dem Prolog des »Jeu d'Adam« hervorgehoben, Mahrs Mimentheorie jedoch abgelehnt, eine Mehrortbühne und Laienspieler angenommen; Cottas und Bréhier wurden kritisiert wie auch Mahrs Vergleiche mit dem »Malerbuch« des Dionysios Hieromonachos. Die Analyse der Bühnenanweisungen gab zu der Bemerkung Anlaß, daß ähnlich dysfunktionale *rubricae* auch in lateinischen Passionsspielen zu finden seien. Die Unkenntnis der elementaren Konventionen der Dramaturgie könne nicht vom Prolog an den Spielleiter aufgewogen werden, und deshalb blieben essentielle Vorbehalte, ob der Text, so wie er heute erhalten ist, jemals hätte aufgeführt werden können.

Nalpantis 1984 erwähnte den Passionszyklus bloß[235], Kyrris in seiner »History of Cyprus« 1985 stellte die kontroverse Forschungslage dar und interpretierte das

---

ten stellen auch heute noch die liturgische *nipter*-Szene in einer elaborierteren Weise dar (P. Stylianou, »Το θρησκευτικό-βυζαντινό θέατρο στην Κύπρο. Στοιχεία από σύγχρονες κυπριακές λειτουργικές σκηνές«, *Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, vol. 3, Nicosia 1987, S. 447–472, bes. S. 460–471).

232 Die Passion von Monte Cassino beginnt mit dem Judasverrat, die Passion von Sulmona mit den Soldaten vor Pilatus (D. M. Inguañez, »Un dramma della Passione del secolo XII«, *Miscellanea Cassinese* XII, 1936, S. 7–36, Sticca, *The Latin Passion Play, op. cit.*, S. 84 ff.). Das »Ludus breviter« von Benediktbeuren setzt mit dem Abendmahl ein, die anglo-normannische »Seinte Resurreccion« mit der Auferstehung. Das elaboriertere »Ludus de passione« von Benedikbeuren kommt dem Zypriotischen Passionszyklus am nächsten (hat auch die Szene der Auferweckung des Lazarus), doch ist die Szenenfolge unterschiedlich.

233 Prozessionen und liturgische *dromena* im Heiligen Land sind in den Itinerarien von 4. Jh. an erwähnt (z. B. P. Geyer, *Itineraria hierosolymitana saeculi IIII–VIII*, Prague etc. 1898, S. 82–92, L. Duchesne, *Christian Worship*, London 1912, S. 503 ff., *The Pilgrimage of S. Silvia of Aquitana to the Holy Places (circa 385 A.D.)*, London 1912: 57 ff., usw.).

234 Die Existenz einer zweiten Abschrift wird angezweifelt.

235 Nalpantis, *op. cit.*, S. 50.

Werk als Ergebnis bilaterale Kulturinfiltration[236]. Dieser Aspekt wurde noch stärker von Grivaud 1996 in seinem Kapitel »Kulturleben, Erziehung und Literatur« in der offiziösen Geschichte Zypern betont; dieses Kapitel bildet die erste wirklich gehaltvolle und erschöpfend dokumentierte Synthese des komplizierten und komplexen *puzzles* der kulturellen Manifestationen dieser Zeit auf der Insel[237]. Aus der Sicht der Deskription einer multiethnischen und mehrsprachigen levantinischen Gesellschaft gewinnt der Passionszyklus an Bedeutung und erhält die Funktion eines Exponenten des westlichen Einflusses[238], aber genau das ist die zu untersuchende Frage. Grivaud begann seine Ausführungen mit den drei Editionen und dem Zusammenhang mit der Frage nach dem byzantinischen »Theater«[239]. In der

236 Kyrris 1985, *op. cit.*, S. 241 f. (zweite Auflage 1996, vgl. auch Kyrris 1989–93, *op. cit.*). »Perhaps the most important literary product of Frankish Cyprus was the *Cyprus Passion Cycle* probably written or copied in ca. 1319–1320 in the M/S Palatinus Graecus 367 by a known Cypriot poet Constantine Anagnostes ›*primmecerius of the tabularies of Cyprus*‹. Though this play may have been, according to Baud-Bovy, ›an experimental effort … to acclimatize on Greek soil, the religious plays (*les mystères*) flourishing, at that time, in the west‹, and ›to fight with its own weapons [- religious theatre] the propaganda of the Latin church‹, it is by no means a slavish imitation of such plays but an original composition based to a considerable extent on Byzantine dramatic homiletical literature, the *Scripture*, especially the *New Testament*, some *Apocryphal Gospels* and *Acts*, *Folk Poems* such as the *Lamentations* of the B.V.M. and *The Women* etc. Whether it was performed as suggested by the *Prooemium*, sort of stage-managing instructions with many deficiencies and faults, or not as perhaps indicated by them, it is the only surviving Byzantine religious drama though with evident influence of the Western mysteries even in the representation of the Resurrection (W. Puchner in *Επετηρίς*, XII, 1983, p. 87–107, and XI, 1981–82, p. 224–233; Baud-Bovy in *Ελληνικά* XXVIII, 1975, p. 328–349, 493–495). Viewed in the context of the interchanging religious conflict and conciliation between Greeks and Latins in the XIIIth–XIVth cc. […] and the translation of the *Table Ronde* and other cultural exchanges of that time, the *Cycle* is probably another link in the chain of the inevitable two-way acculturation of the two societies of the island, the same as that occurring in architecture, painting and other fine arts, whose trends and styles have been studied by a growing number of specialists…« (*op. cit.*, S. 241 ff.).

237 Zum Passionszyklus Grivaud, *op. cit.*, S. 1054–57.

238 Grivaud, *op. cit.* 928. Der signifikante Miszellenkodex ist auch an anderen Stellen erwähnt (S. 949, 959, 1012, 1048ff., 1051). Dem rätselvollen Text des Passionszyklus ist ein eigenes Kapitel gewidmet.

239 Der Passionszyklus »τροφοδοτούσε αντιμαχίες ως προς το βυζαντινό θρησκευτικό θέατρο: ορισμένοι διέκριναν σ' αυτόν την αναντίρρητη απόδειξη υπάρξεως λειτουργικών δραμάτων, σκηνοθετημένων από την ορθόδοξη ιεραρχία, άλλοι απέρριπταν αυτή την τοποθέτηση, ισχυριζόμενοι ότι η κυπριακή προέλευση του θεατρικού έργου παρέπεμπε σε μια δυτική δημιουργία, μακράν ενός πολιτισμού ο οποίος, από τον καιρό των Κανόνων της εν Τρούλλω Συνόδου, απαγόρευε την εμφάνιση της δραματικής Τέχνης. Μακράν του να έχει τερματισθεί η διαμάχη έχει ωστόσο σε σημαντικό βαθμό διαλευκανθεί, κατά τα τελευταία έτη, με τις μελέτες του Walter Puchner« (Gri-

Folge wiederholte er die Argumentation gegen die Möglichkeit einer Aufführung in dieser Zeit, hielt den Autor für unbekannt und diskutierte Samuel Baud-Bovys Ansichten bezüglich des westlichen Ursprung, ausgeführt allerdings mit byzantinischen Bauelementen. Spezifischer ging er auf die Möglichkeit einer aktiven Rolle der Benediktiner bei der Inspirierung des Autors zu seinem Vorhaben ein, denn sie hatten vier Stiftungen in Nicosia und ein Kloster in Stavrovouni, westlich von Larnaka, ein bedeutendes Wallfahrtszentrum, das viele Pilger nach dem Heiligen Land besucht hätten und das ein wichtiges Zentrum des Lateinisch-Orthodoxen Synkretismus gewesen sei[240]. Grivaud hielt dafür, daß der Passionszyklus ein Beweis für die Übernahme der für die Westkirche so charakteristischen dramatischen Form seitens der orthodoxen Intellegenz sei, und daß dieses Werk ein bedeutendes Monument der gegenseitigen Durchdringung beider Kulturen bilde[241]. Doch genau dies ist der springende Punkt, den es im Licht einer neuerlichen Prüfung des Textes zu untersuchen gilt.

Gegen Jahrhundertende hat Marios Ploritis in seinem Buch zum byzantinischen Theater (korrekter: warum es das byzantinische Theater nicht gegeben hat) ein ganzes Kapitel dem Zypriotischen Passionszyklus gewidmet und Mahrs Textedition (mit den Ergänzungen) wiederabgedruckt[242]. Nach einer kurzen Forschungsübersicht wendete er sich der Bedeutung dieses für eine Aufführung geschriebenen

vaud, *op. cit.*, S. 1055). Die Ergebnisse dieser beidseitigen Kulturdurchdringung seien in der Ikonographie zu sehen, in den Wandmalereien und den gothischen Kapellen. Grivaud glaubte, daß Konstantinos zumindest der Kopist des Werkes sei, das selbst ein charakteristisches Kulturprodukt des Eilandes und seiner spezifischen Mischkultur sei, da es zwar ein byzantinisches Fundament zeige, in der Resurrektionsszene jedoch auch westliche Einflüsse aufweise. Eine Datierung des Passionszyklus auf den Anfang des 14. Jh.s aufgrund seiner Lokalisierung im *Cod. Vat. Pal. gr.* 367 sei allerdings riskant (*op. cit.*, S. 1054).

240 Grivaud, *op. cit.* S. 1056 ff. Zu diesem Kloster und seiner Bedeutung vgl. auch Ch. I. Papaioannou, *Ιστορία της Ορθοδόξου Εκκλησίας της Κύπρου*, 3 vols., Athen/Piräus 1923–32, Bd. I, S. 313–317, Bd. II, S. 153 ff., T. Papadopoullos, »Chypre: frontière ethnique et socio-culturelle du monde byzantin«, Separatum des *XVe Congrès International d'Études Byzantines. Rapport et co-rapports*, vol. V, 5: *Chypre dans le monde byzantin; Chypre carrefour du monde byzantine*, Athènes 1976, S. 28 Anm. 73 und J. Richard, »Culture franque, culture grecque, culture arabe, dans le royaume de Chypre au XIIIe et au début du XIVe siècle«, *In memoriam Professeur Jean Maurice o. p. 1914–1995, Annales de Département des Lettres Arabes, Université Saint-Joseph, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines* 6 B (1991/92 [1996]) S. 235–245.

241 Grivaud, *op. cit.*, S. 1057. Es sei unbekannt, ob der Text aufgeführt worden sei oder nicht. Nichtsdestotrotz stelle er den einzigen Textzeugen der Idee einer theatralischen Aufführung im lateinischen Königreich von Zypern dar und sei der einzige dramatische Text der byzantinischen Literatur, der nachweisbar für eine Aufführung geschrieben worden sei.

242 Ploritis, *op. cit.*, S. 189–201, Text S. 223–256.

Cento-»Regiebuchs« zu. Er verglich die Schauspielerinstruktionen des Prologs mit der Schauspielerszene in »Hamlet«[243]; tatsächlich gibt es einige Ähnlichkeiten. In der Folge diskutierte er die Vermeidung der Identifikation der Schauspieler mit ihrer Rolle, wie dies im Prolog als ἀπάθεια gefordert sei[244]. Die Schwierigkeiten der Aufführung wurden im Detail diskutiert: die vielen Bühnenbilder, die zahlreichen Rollen; auch er glaubte nicht an die Möglichkeit eines Mimus-Theaters[245]. Ploritis machte keine neuen Vorschläge bezüglich Datierung und Herkunft, unterstrich die Ähnlichkeit mit dem Prolog des »Jeu d'Adam«, bevor er sich auf die Detaildiskussion um die Argumente für und gegen eine westliche Herkunft einließ, wobei er letztlich zu dem Schluß kam, daß es sich eher um eine unabhängige Kreation des Ostens handle, das selbst für den Westen hätte ein Vorbild abgeben können; doch letztlich wird diese Frage offen gelassen, wie auch die Autorschaft und die definitive Datierung[246].

Für die Autorschaft von Konstantinos trat auch Nicolaou-Konnari 2000 ein, in ihrem Artikel über die Literatursprache im Königreich der Lusignans, ein Kapitel ihrer Dissertation über die Koexistenz von Lateinern und Griechen auf Zypern im späten 12. und im 13. Jahrhundert[247], indem sie den Ansichten von Constantinides und Browning (gegen Darrouzès und Turyn) folgte[248]. Auch die Ansichten von Baud-Bovy kamen hier zur Sprache ebenso wie meine Vorbehalte die Aufführung betreffend; die Frage nach dem eventuellen westlichen Einfluß wurde im wesentlichen offen gelassen[249]. Es wurde auch bezüglich einer möglichen Aufführung

243 Ploritis, *op. cit.*, S. 193 (auch in Vivilakis 2001, *op. cit.*).

244 Vgl. auch Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων, op. cit.*, S. 120 Anm. 578.

245 Der Prolog wende sich deutlich an Laienspieler (gegen Carpenter und Mahr). Einige Szenen haben tatsächlich ein gewisses komische Potential.

246 Ploritis, *op. cit.*, S. 201. Der Passionszyklus wurde auch bei V. Tsiouni-Fatsi, *Ένα θρησκευτικό δράμα για το Θείο Πάθος. Το ζήτημα του θρησκευτικού θεάτρου στο Βυζάντιο*, Athen 2000 angeführt, in Zusammenhang mit einem angeblichen »zweiten« byzantinischen Passionszyklus (vgl. meine Besprechung in *Parabasis. Scientific Bulletin, Department of Theatre Studies, University of Athens* 4, 2002, S. 566–571).

247 Mit dem Titel »The Encounter of Greeks and Franks in Cyprus in the Late Twelfth and Thirteenth Centuries: Phenomena of Acculturation and Ethnic Awareness«, angeführt bei Edbury, *op. cit.*, S. 14.

248 Nicolaou-Konnari, *op. cit.* S. 12 ff.

249 »There is no conclusive answer as to the origin of the *Cyprus Passion Cycle* although its presence in a manuscript of Cypriot provenance and contents, the Vatic. Palat. Gr. 367, points to a western tradition and implies that, if this [is] a Greek adaptation of a western religious play (*mystère*), it was preceded by a translation. If one accepts S. Baud-Bovy's thesis that its western model may have been transmitted through the schools founded by the Benedictines, the play bears evidence to

spekuliert, daß eventuell griechische Studenten der Lateinschule der Benedektiner in engem Zirkel einen solchen Versuch geplant hätten. Im Theaterprogramm der Spielversion des Athener »Amphi-Theaters« im April 2001 steuerte Joseph Vivilakis einen Beitrag zum theatralischen Mimesis-Verbot in Byzanz bei und brachte weitere theologische Argumente für eine westliche Herkunft der Idee des Passionsspiels: die Szenen würden freilich auf der byzantinischen Ikonographie basieren, doch sei ein derartiger Realismus der Darstellung gefordert bzw. die Darstellung sakraler Personen durch gewöhnliche Menschen, was der hohen Spiritualität byzantinischer Religiosität widerspreche[250]. Auch in nachbyzantinischer Zeit war das religiöse Theater in Griechenland vom Westen inspiriert[251], wie auch der dialogische *planctus Mariae* von Marinos Falieros auf Kreta zu Beginn des 14. Jahrhunderts, der die *laude* des italienischen Spätmittelalters nachgeahmt hat[252].

Die *master thesis* von Christophoros Tsangaridis wies in die entgegensetzte Richtung[253], der Argumentationslinie von Solomos 1964 folgend. Sie brachte eine Forschungsübersicht, eine Strukturuntersuchung des Kodex, eine Analyse der Sprache des *Cento* und allgemeine Ergebnisse[254]. Diese Konklusionen können folgendermaßen zusammengefaßt werden: der Passionszyklus ist nicht zypriotisch, sondern byzantinisch und wesentlich älter als das 13. Jahrhundert. Hauptargumente dafür

literary and linguistic exchanges amongst a small circle of Cypriot students of Greek and Frankish origin and probably was ›un pendant grec aux Passion dramatiques en latin‹ performed by Greek students in Latin schools; it is doubtful, however, whether in its extant form the staging of the play was possible and we may assume that it did not reach the wide public« (Nicolaou-Konnari, op. cit., S. 12). Warum sollte eine solche Übersetzung notwendig sein? In der Folge wurde Konstantinos als der Autor des Werkes angesehen. »Since most authorities agree on the basis of internal evidence provided by the manuscript text that the scribe was most probably the same person as the author, we may identify this person with the chief notary of Cyprus Constantine Anagnostes, owner of the manuscript and scribe of the folios in question« (*op. cit.*, S. 102 f.). Hier wurde die Tatsache übergangen, daß der Schreiber A, wahrscheinlich der Eigentümer und Kompilator des Kodex, aus chronologischen Gründen schwerlich Konstantinos der »anagnostes« gewesen sein kann, und daß er demnach den Passionszyklus aus einer anderen Quelle kopiert hat.

250 Vivilakis, *op. cit.*, S. 47.

251 W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1759)*, Wien 1999 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277).

252 M. I. Manousakas, »Ελληνικά ποιήματα για τη σταύρωση του Χριστού«, *Mélanges offert à Octave et Melpo Merlier*, vol. 2, Athènes 1956, S. 49–60, W. F. Bakker/A. F. van Germert, *Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωσιν του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού ποιηθείς παρά του ευγενεστάτου άρχοντος κυρού Μαρίνου του Φαλιέρου. Κριτική έκδοση*, Heraklion 2002, S. 39 ff., 45 ff.

253 Sein Artikel von 2001faßt die Ergebnisse zusammen.

254 Zur Detaildiskussion siehe Puchner, *Η Κύπρος των σταυροφόρων, op. cit.*, S. 124 ff.

seien der extensive Gebrauch von Apokrypha, die Lücken im Kodex, die auf seinen schlechten Zustand verwiesen, was konsequenterweise auf sein höheres Alter deute[255]; der Gebrauch der byzantinischen *koine* und nicht eines archaisierenden Idioms, das im 11./12. Jahrhundert *en vogue* gewesen sei, deute ebenfalls auf ein höheres Alter[256], die kodikologische Einbettung in andere religiöse Texte verweise auf das 6.–7. Jahrhundert, die Verwendung lateinischer Terminologie auf das 10.[257]. Fazit: der Passionszyklus sei zwischen dem 7./8. und dem 11./12. Jahrhundert zu datieren, höchstwahrscheinlich um das 10. Jahrhundert, und sei ohne jeglichen Zweifel ein genuin byzantinisches Produkt[258]. Den vorläufigen Abschluß der Spezialforschung bildet die Vorarbeit Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων και το θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα* (Nicosia 2004) und die kritische Ausgabe des Zypriotischen Passionszyklus in idem, *The Crusader Kingdom of Cyprus – A Theatre Province of Medieval Europe?* (Akademie Athen 2006).

Wie aus diesem kurzen Überblick über die *scholarship* zu diesem *Cento*-Text hervorgeht, sind die meisten der philologischen und anderen Probleme auch heute offen oder kontrovers: Autor, Datierung, Herkunft, Zweck der Kompilation und Kopierung, die Frage nach der Aufführbarkeit. Die Geschichte der relevanten Forschungsversuche liest sich vielfach wie ein Handbuch zur Epistemologie, im Kapitel zur verantwortlichen und dokumentierbaren Hypothesenbildung. Trotzdem sind doch gewisse Fortschritte zu verzeichnen, vor allem in der Qualität der Nachweiserbringung und der Erstellung eines kulturellen und sozialen Rahmens, wenn auch völlig neue Argumente eher selten sind. Diese Situation erleichtert auch das Eingeständnis, daß manche dieser Probleme im Augenblick nicht gelöst werden können, ja vielleicht auch in Zukunft nicht, und daß so manches Rätsel um den eigenartigen Text bestehen bleibt und vielleicht auch bleiben wird. Das reine *guesswork* der Spekulationen demaskiert sich rasch von selbst, und nur überzeugende Argumente bleiben in der Diskussion. Die kleine Geschichte dieses *scholarship* ist nicht frei von Wiederholungen alter Meinungen, die sich bereits als irrig herausgestellt haben, auch nicht frei von eklatanten Rückschritten oder der Einführung völlig phantasti-

255 Die Gleichung »schlechter Zustand = hohes Alter« ist freilich absurd.

256 Hier wird stillschweigend übergangen, daß es sich um eine *Cento*-Kompilation von Bibelstellen handelt.

257 Detaildiskussion bei Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων, op. cit.*, S. 126 f.

258 Für das Problem, wie »zypriotisch« die von Constantinides/Browning 1993 als zypriotisch beschriebenen Codices seien, hat Gamillscheg 1997 eine kritische Übersicht gegeben (E. Gamillscheg, »Zypern oder nicht Zypern? Methodische Überlegungen zu einer wichtigen Neuerscheinung«, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 47, 1997, S. 239–243). Der *Cod. Vat. Palat. gr.* 367 ist allerdings nicht darunter.

scher Ansichten und Ergebnisse. *La longue durée* bewegt sich die etwas mäanderförmige Diskussion aber doch vorwärts, allerdings auf dem schlüpfrigen Untergrund einiger weniger kontradiktorischer Fakten.

TEXT

Der Text des Zypriotischen Passionszyklus (*Vat. Palat. gr.* 367,ff. 33^{v}–39^{v}) ist in einen Prolog und neun (bzw. zehn) Szenen untergeteilt: ohne Titel [Prolog] (ff. 33^{v}–34^{r}), 1. »ἀρχὴ« [Auferweckung des Lazarus] (ff. 34^{r}–34^{v}), 2. »τέλος τῆς ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου. Ἀρχὴ τῆς Βαϊοφόρου« [Einzug in Jerusalem] (ff. 34^{v}–35^{r}), 3. »περὶ τῆς τραπέζης« [Symposium im Haus Simons] (ff. 35^{r}–35^{v}), 4. »περὶ τοῦ νιπτῆρος« [Fußwaschungsszene] (f. 35^{v}), 5. »περὶ τῆς προδοσίας« [Judasverrat] (ff. 35^{v}–36^{v}), 6. »περὶ τῆς ἀρνήσεως τοῦ Πέτρου« [Leugnung Petri] (ff. 36^{v}–37^{v})[259], 7. »ἐξουθένωσις Ἡρώδου« [Verspottung Herodes'] (f. 37^{v}), 8. »περὶ τῆς σταυρώσεως« [Kreuzigung] (ff. 37^{v}–38^{v}), [9.] »ἀνάστασις« *in margine* hinzugefügt[260] [Auferstehung] (ff. 38^{v}–39^{r}), 10. »ψηλάφησις« [Berührung der Wundmale] (f. 39^{r}), »τέλος« (f. 39^{r}). Während »τέλος«, in kalligraphischem Stil in einer eigentümlichen Buchstabenkombination den Rest von f. 39^{r} ausfüllt, ist am Anfang des Textes das Gegenteil zu beobachten: der Satz, der als Titel fungiert (Ἵλεως ἡμῖν ἔσο Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ, υἱὲ τοῦ Θεοῦ, καὶ μὴ ὀργισθῇς ἡμῖν τοῖς βουλομένοις πραγματικῶς ἐπιδείξασθαι τὰ ζωηρά σου παθήματα, δι᾽ ὧν ἡμῖν ἐχαρίσω ἀπάθειαν)[261], ist vom Ende des voraufgehenden Textes nur durch eine ornamentale Doppellinie getrennt, die sehr wohl auch ein nachträglicher Zusatz sein kann[262]. Dies in völligem Kontrast zum Ende des Passionszyklus: der folgende Text mit Titel »Περὶ φωτὸς πυρός, φωστήρων, ἡλίου, σελήνης καὶ ἀστέρων« von Johannes von Damaskus beginnt auf einem neuen Folioblatt (40^{r}), die gesamte Rückseite (*verso*) von folio 39 ist freigelassen (eine der wenigen blanken Seiten des gesamten Manuskripts); dadurch wird der Eindruck vermittelt, daß nach dem Passionszyklus ein völlig neuer Abschnitt beginnt. Der Text des Prologes, unmittelbar auf die Zierleiste folgend, beginnt mit einem großen kalligraphischen Zierbuchstaben am Rand, und als »ἀρχὴ« der unbetitelten Lazaruser-

259 Diese Szene wurde von Mahr in 6a und 6b untergeteilt; der zweite Teil hat den Titel »ἐξέτασις«.

260 Möglicherweise ein späterer Zusatz.

261 Der Text ist hier ohne die Abbreviationen, die bei Constantinides/Browning, *op. cit.*, beschrieben sind, wiedergegeben.

262 Es ist nur eine Zeile zwischen dem Ende des voraufgehenden Textes und der Zierleiste freigelassen, zwischen dieser und dem Beginn des Passionszyklus gibt es keinerlei Abstand.

weckungsszene dient die Anweisung: καὶ ἄρξου σὺν Θεῷ οὕτως, was durchaus auch späterer Zusatz sein kann. Auf diese Weise wird der Eindruck vermittelt, daß der Passionszyklus eine Art Fortsetzung des umfangreichen voraufgegangenen Textes (ff. 18v–33v) sei, eine detaillierte Aufzählung der liturgischen Handlungen (»Λόγος ἔχων τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἱστορίαν. Καὶ λεπτομερῆ ἀφήγησιν πάντων τῶν ἐν τῇ θείᾳ ἱερουργίᾳ τελουμένων«), denn es ist keine Seite frei für einen Neubeginn. Dieser Text wurde nie veröffentlicht oder kommentiert; sein letzter und umfangreichster Teil hat den Titel: »Περὶ οὗ λαμβάνει καιροῦ [!] ὁ ἱερεὺς« mit dem Textanfang *δίδοται ὁ κηρὸς παρὰ τοῦ ἀρχιερέως τῷ πρώτῳ τῶν ἱερέων*[263]. Daraus mag man eventuell folgern, daß der Kopist den Passionszyklus als Teil der Liturgie aufgefaßt hat, oder doch in thematischem Konnex zu dieser steht, so daß er den Passionstext fast ohne Unterbrechung unmittelbar nach der praxisorientierten Aufzählung der Gegenstände und Akte der Liturgie folgen ließ[264]. Doch die minutiöse Analyse der gesamten Miszellenhandschrift rät zur Vorsicht, derartige hypothetische Annahmen auch nur zu postulieren[265]. Es wäre aber der Text der detaillierte Analyse der Liturgiepraxis zu edieren und seine Beziehung zum Passionszyklus zu untersuchen.

Auf jeden Fall aber wenden sich die Anleitungen des Prologs sowie auch die Imperative der *rubricae* und »Bühnenanweisungen« zwischen der Zitation der Stellen an einen Kleriker, dem die Organisation der Aufführung des Textes übertragen ist. Die Eigentümlichkeit des Dialog-*Cento* besteht in der Tatsache, daß die Zitate fast ausschließlich aus der Bibel und bekannten Apokryphen stammen, jedem Gläubigen wohlbekannt und geläufig, so daß nur die Anfangsworte des jeweiligen Passus *(incipit)* niedergeschrieben werden[266]. Doch auch diese *didascaliae* im Impe-

---

263 Constantinides/Browning, *op. cit.*, S. 153.

264 Dagegen könnte man einwenden, daß dies auch am Anfang des gesamten Manuskripts der Fall ist, wo das Ende und der Anfang zweier Predigten des Sophronius von Jerusalem »Περὶ πίστεως« and »Περὶ τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ« ohne Unterbrechung auf die gleiche Seite geschrieben sind (f. 2r), ebenso wie die »Ἀποφθέγματα Αἰσώπου πάνυ ὠφέλιμα« und »Αἱ παρασύντομοι συγγένειαι τῶν γάμων τῶν λυομένων καὶ μὴ κωλυομένων«, zwei Texte von völlig unterschiedlicher Thematik und Zielsetzung (Äsopsentenzen und juridische Heiratsverbote für den Notariatsgebrauch) (f. 14r). Sie sind nur durch eine Zierleiste getrennt, genau wie der Passionszyklus von der Aufzählung der Akte und Objekte der Liturgie.

265 In keinem Fall ist eine thematische Gruppierung nachzuweisen, wie sie Tsangaridis postuliert hat. Seine Textgruppe A, zu der der Passionszyklus als letzter Text zählt vor der blanken Seite 39v, umfaßt so unterschiedliche Texte wie die beiden Homilien von Sophronius von Jerusalem, die *sententiae* des Äsop, den juridischen Notariatstext über die Verwandtschaftsgrade für die Zulässigkeit einer Heirat, die detaillierte Aufzählung von Gegenständen und Handlungen der Liturgie sowie den Passionszyklus selbst.

266 In dieser Hinsicht ist der »Christus patiens« nicht vergleichbar (vgl. das vorige Kapitel). Die *Cento-*

rativ (oder Konjunktiv) sind zu einem Großteil Reproduktionen von Bibelstellen und beziehen sich auf die ikonographischen Bildtypen der Wandmalerei des *Dodekaheortion*-Zyklus in der mittelbyzantinischen Periode[267]. In seiner Funktion als Textgrundlage für eine Aufführung könnte man den Zypriotischen Passionszyklus auch als »Dirigierrolle« bezeichnen (nicht als »Regiebuch«, wie Solomos und Ploritis angenommen haben), aus dem lateinischen Mittelalter her wohl bekannt (oft zusammen mit einem Bühnenplan)[268].

In der Folge sei der allgemeine Inhalt der Szenen beschrieben; für Detaildiskussionen von Quellen und Quellengebrauch sei auf den Kommentar in der Ausgabe von 2006 verwiesen (S. 205–239); dort auch Angaben zu den Ausgaben von Lampros, Vogt und Mahr, zur Sprache des Originaltextes (jenseits der Zitate) und den Beziehungen zu Ikonographie und Passionsspielentwickung.

Titel. Der tatsächliche Titel fehlt. Statt dessen gibt es eine Anrufung an Gott um Verzeihung, er möge nicht erzürnen darüber, daß man seine »lebenspendende« Passion *in realiter* (πραγματικῶς) vorführen wolle (33^{v} 1–3). Dies wurde von manchen Forschern dahingehend interpretiert, daß die Verfassung eines Szenariums für eine Aufführung etwas Neues und Ungewöhnliches, vielleicht auch Unschickliches sei, jedenfalls eine Art Experiment.

Proömion. Viel Tinte ist über diesen Prolog geflossen, da er den deutlichsten Beweis dafür liefert, daß die *diataxis* für eine Aufführung geschrieben worden ist. Zuerst wird der Organisator der Vorstellung dazu angehalten, die notwendigen Requisi-

---

Technik des Zypriotischen Passionszyklus gleicht mehr der *akolouthia* des *Nipter* auf Patmos, oder auch der semi-dialogischen Predigt auf die Passion, die Tsiouni-Fatsi, *op. cit*. veröffentlich hat, allerdings ohne die Imperative.

267 E. Giordani, »Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem eines hieratischen Bildprogramms«, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 1 (1951) S. 103–134, K. Wessel, »Evangelienzyklen«, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* 2 (1971) S. 433–452. Diese »Evangelienzyklen« entstanden erst nach dem Ikonoklasmus. Das »Malerbuch« des Dionysios Hieromonachos als ikonographische Evidenz zu benutzen ist methodisch inkorrekt, denn es wurde viel später verfaßt und weist in einigen Punkten westliche Einflüsse auf (G. Schäfer, *Ερμηνεία της Ζωγραφικής. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, aus dem handschriftlichen Urtext übersetzt, mit Anmerkungen von Didron d. Ä. und eigenen von G. Schäfer, Trier 1855, Dionysios Hieromonachos, *Ερμηνεία της Ζωγραφικής* … Athen 1855, P. Hetherington, *»The Painter's Manual« of Dionysiu of Fourna. An English Translation with Commentary of Cod. Gr. 708 in the Soltykov Shchedrin State Public Library, Leningrad*, London 1974, H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München ^{2}1993, S. 28 ff.).

268 G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1964, S. 115.

ten bereit zu haben (33ᵛ 4–9), ein Hinweis auf den realistischen Charakter der intendierten Aufführung, denn viele Bühnenobjekte, ja sogar Tiere, sind vonnöten. Die zweite Anweisung betrifft die Schauspieler und ihre Kostüme (33ᵛ 9–13), die dritte die Auswahl der geeigneten Personen, die in der Lage seien, die heiligen Personen darzustellen und willens, weder vom geschriebenen Text abzuweichen noch zu versuchen, unbilliges Gelächter zu erregen (33ᵛ 13–20). Die vierte Anweisung spezifiziert die Anleitungen für die Schauspieler: es solle nicht der eine dem anderen ins Wort fallen, Wort für Wort solle man dem geschriebenen Dialog folgen, es solle Bewunderung erregt werden, nicht Gelächter (33ᵛ 20 – 34ʳ 5). Dieser Prolog vermittelt den Eindruck, daß er sich an Leute ohne jegliche Spiel- und Theatererfahrung wendet.

[1] *Ἀρχὴ (Auferweckung des Lazarus).* Es gibt keinen wirklichen Titel, der »Anfang« ist am Manuskriptrand hinzugesetzt; die letzten Worte des Proömions waren: »und fange mit Gott[es Hilfe] dermaßen an«. Dies ist nicht sosehr eine Indikation für ein separates Lazarus-Spiel, wie Vogt dies gemeint hat, sondern der erste Hinweis darauf, daß der Kopist nicht zögert, sich den Originaltext auf seine Weise anzueignen und auch umzuformen. Fehlende Titel gibt es auch in Szene 6/2 und 9. Der Text dieser Szene folgt getreu der Perikope 11 des Johannesevangeliums und ist ausführlicher als andere. Der intendierte Bühnenraum ist einheitlich, die Bibelstellen sind leicht zu identifizieren. Auf der einen Seite der Bühne muß man sich das Grab des *tetrahemeros* denken und seine Schwestern davor in Proskynese, ein Bühnenbild, das dem üblichen ikonographischen Typus der Auferweckung folgt (34ʳ 6–10), auf der anderen Seite Christus mit den Aposteln, wie er die Nachricht von Lazarus' Tod entgegennimmt und nach der Diskussion mit den Jüngern den Entschluß faßt, nach Bethanien zu gehen. (34ʳ 10–21). Die Gruppe der heiligen Personen bewegt sich nun auf die andere Bühnenseite (34ʳ 21–23), Christus begegnet zuerst Martha, die ihn ihres Glaubens versichert, er sei in der Lage, ihren Bruder vom Tod zu erwecken (34ʳ 23–28), und dann Maria, die ihm mitteilt, daß wenn er hier gewesen wäre, ihr Bruder nicht verstorben wäre (34ʳ 28 – 34ᵛ 5). Christus zeigt sich von diesen Worten bewegt, geht auf das Grab zu, befiehlt den Stein wegzuwälzen und das Wunder nimmt seinen Gang (34ᵛ 6–14). Der Aufweckte wird von den Totenbinden befreit und eine Prophetenstimme ist zu hören (34ᵛ 14–16). Die letzten Worte der Szene (Τέλος τῆς ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου) sind in derselben Zeile geschrieben wie der Titel der nächsten Szene.

[2] *Ἀρχὴ τῆς Βαϊοφόρου (Einzug in Jerusalem).* Die gesamte Szene folgt dem Matthäus-Evangelium und braucht mindestens drei verschiedene Bühnenbilder, eine

Vielzahl von Akteuren und Requisiten. Sie folgt nicht direkt dem ikonographischen Bildtypus der Βαϊοφόρος. Jesus steht mit den Aposteln auf der einen Seite der Bühne und schickt zwei von ihnen in die Stadt, eine Eselin und ein Fohlen zu kaufen (34v 17–18). Dies wird ausgeführt durch eine Gang über die »Bühne«. Einige Juden versuchen dies zu verhindern (34v 18–20). Nach der Rückkehr der beiden Jünger (mit den Tieren), setzt sich Christus auf die Eselin und zieht, geführt von zwei Aposteln, gegen Jerusalem; die übrigen folgen dem Zug. Die Juden breiten ihre *himatia* auf der Straße aus zusammen mit Zweigen, singen Hymnen und erkennen Christus als Propheten an (34v 21–29). Der Gelähmte und der Blinde sitzen an der Straße und beten ihn an; Jesus heilt sie (35r 1–3). Andere sitzen im Tempel und verkaufen Schafe und Tauben sowie andere Dinge. Christus tritt in den Tempel ein, verjagt sie und stürzt ihre Tische um (35r 3–8). Die Hohepriester verleihen ihrer Empörung Ausdruck und Christus verläßt den Tempel (35r 8–13).

[3] *Περὶ τῆς τραπέζης (Gastmahl im Hause Simons)*. Christus sitzt am Tisch mit den Aposteln, Simon bedient sie (35r 14–15). Die Sünderin geht auf und ab und weint. Dann geht sie zum Salbenkrämer, feilscht in einem pantomimischen Dialog um den Preis und kauft schließlich das Salböl (35r 17–21). Sodann tritt sie näher und schüttet das Salböl auf die Füße Christi, ohne ein Wort zu sprechen, und reibt das Öl mit ihren Haaren in die Füße des Heilands (35r 21–24). Die Apostel protestieren, besonders Judas, doch Jesus gibt Anweisung, sie nicht zu unterbrechen (35r 24–26). In der Folge versammeln sich Hohepriester und Pharisäer zu einer Beratung, um zu sehen, wie sie Jesus gefangennehmen könnten (35r 27 – 35v 2). Judas gesellt sich zu ihnen und verrät den Meister um dreißig Silbermünzen. Danach kehrt er zu den anderen Aposteln zurück (35v 2–5).

[4] *Περὶ τοῦ νιπτῆρος (Fußwaschung)*. Sessel, ein Wasserbecken und Leinentuch sollen vorbereitet sein, bevor sich die Apostel dem Rang nach niedersetzen und Christus ihnen die Füße wäscht, beginnend beim Letzten, und sie mit dem Leinentuch abtrocknet (35v 6–11). Da er zu Petrus kommt, weigert sich dieser, die Wohltat zu empfangen, doch Jesus überzeugt ihn von der Wichtigkeit dieser Handlung (35v 11–15). Nach dem Vollzug des Aktes erklärt Christus, was er getan habe (35v 15–17).

[5] *Περὶ τῆς προδοσίας (Verrat)*. Zum erstenmal wird nun eine ganze Zeile nur für den Titel freigehalten. Christus versammelt die Apostel um sich (am Ölberg) und spricht zu ihnen (35v 19–25). Nachdem er sie verlassen hat, betet er in Agonie zum Vater, während die Apostel schlafen (35v 25–30). Dann begeben sie sich in den

Garten (von Gethsemane), wo er von einem Haufen bewaffneter Männer gefangengenommen wird, nachdem er sie zweimal gefragt hat, wen sie suchen (36^{r} 1–10). Judas küßt seinen Meister (36^{r} 10–12) und Petrus schneidet das Ohr eines Soldaten ab, das Christus sofort wieder anheilt (36^{r} 12–16). Er wird zuerst zu Annas und dann zu Kaiphas gebracht; nur Petrus und Johannes folgen in einigem Abstand (36^{r} 16–21). Nach dem Prozeß mit den falschen Zeugen verurteilt die Menge Christus zum Tod und foltert ihn (36^{r} 22- 36^{v} 2).

[6/1] *Περὶ τῆς ἀρνήσεως τοῦ Πέτρου (Verleugnung Petri)*. Petrus wird dreimal gefragt, ob er ein Gefolgsmann von Christus sei, doch er leugnet dies und beschwört, daß er es nicht sei. Nach dem dritten Mal kräht der Hahn und Petrus geht hinweg in Verzweiflung (36^{v} 4–11). Judas kommt reuig zu den Hohenpriestern, um das Blutgeld zurückzugeben, doch sie weigern sich. Er wirft die Silbermünzen auf den Boden und geht hinweg, um sich zu erhängen (36^{v} 12–15). Der folgende Textteil (36^{v} 16- 37^{r} 20) scheint ein späterer Zusatz zur originalen Kompilation zu sein: Joseph liest im Tempel und zweimal versucht ihn ein Bote der Hohenpriester zu treffen (36^{v} 16 – 20).

[6/2] *Ἐξέτασις (Christus vor Pilatus)*. Es gibt keinen eigenen Titel, doch handelt es sich um eine separate Szene, die dem apokryphen Evangelium von Nikodemus folgt. Die Hohenpriester kommen zu Pilatus und beschuldigen Christus. Pilatus schickt nach dem *cursor*, um Jesus vorzuführen, und dieser verehrt ihn als König (36^{v} 21- 37^{r} 9). Christus wird von Pilatus verhört, die Geheilten verteidigen ihn (37^{r} 11–20). An diesem Punkt gibt es einen logischen Bruch im *Cento*, denn in der Folge wird Christus neuerlich vor Pilatus gebracht und verhört, diesmal nach dem Bibelbericht. Die Menge und die Hohenpriester beschuldigen ihn, doch Pilatus kann ihn nicht für schuldig finden und schickt ihn zu Herodes (37^{r} 21–37^{v} 3).

[7] *Ἐξουθένωσις Ἡρώδου (Verspottung Herodes')*. Die Menge und die Hohenpriester beschuldigen Jesus vor Herodes (37^{v} 4–9). Herodes schickt Christus zurück zu Pilatus. Die Frau des Pilatus läßt ihrem Gatten eine Botschaft übermitteln (37^{v} 12–15). Pilatus fragt die Menge, wen er freilassen solle, Christus oder Barabbas, und die Menge antwortet »Barabbas«; Christus soll gekreuzigt werden. Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld und übergibt Christus zur Kreuzigung (37^{v} 15–23).

[8] *Περὶ τῆς σταυρώσεως (Kreuzigung)*. Die Soldaten entkleiden Christus und kleiden ihn in ein rotes *himation*, setzen ihm die Dornenkrone auf, verspotten ihn als König und schlagen ihn (37^{v} 24–29). Sie laden das Kreuz auf seine Schultern und

führen ihn hinweg zur Kreuzigung. Zwei Diebe aus dem Gefängnis begleiten ihn. Simon hilft Jesus das Kreuz tragen. Frauen, zusammen mit der Mutter Gottes, folgen und wehklagen. Christus spricht zu ihnen (38^{r} 1–8). Da sie den Kreuzigungsort erreichen, nagelt ihn ein κωμοδρόμος (Schmied) ans Kreuz, sowie die beiden anderen Diebe rechts und links von ihm. Pilatus schreibt eine Inschrift in Griechisch, Latein und Syrisch: »Der König der Juden« und bringt sie über seinem Haupt an. Die Menge und die Hohenpriester johlen. Christus sagt: »Vater, laß sie …«. Seine Mutter beginnt die Klage (38^{r} 8–15). Die beiden Diebe sprechen zu Christus und er antwortet. Er sagt zu seiner Mutter, sie solle in Johannes ihren Sohn sehen. Dann ruft er, er sei durstig, und man hält ihm einen Schwamm an den Mund. Zum letzten Mal ruft er zu Gott: »Vater«, dann wird er still (38^{r} 15–25). Der *ἑκατόνταρχος* bekennt, daß dieser wirklich der Sohn Gottes sei und der *centurio* öffnet eine Wunde in seiner Seite, aus der der *ἑκατόνταρχος* (?) Blut und Wasser auffängt (38^{r} 25–28). Dann spricht die Mutter Gottes, ruft nach Joseph, und Joseph geht zu Pilatus, um ihn um den Leichnam des Meisters zu bitten. Pilatus fragt den *centurio*, ob Christus wirklich tot sei, und nach dessen Bestätigung erteilt er den Auftrag, den Leichnam Joseph zu übergeben (38^{r} 28 –28^{v} 6). Der Schmied nimmt den Leichnam vom Kreuz. Nikodemus bringt Linnen und Salböl und der Leichnam wird bedeckt und begraben mit dem Hymnus »Ἅγιος ὁ Θεός«. Maria und Johannes gehen ins Grab, die Frauen beginnen die Totenklage (38^{r} 6–12). Nach der Lamentation fordern die Hohenpriester von Pilatus, das Grab solle von Soldaten bewacht werden. Das Grab wird versiegelt und von den Soldaten bewacht. Die Frauen gehen, um Salböl zu kaufen (38^{v} 12–17).

[9] *Ἀνάστασις (Auferstehung)*. Der Titel ist am Seitenrand nachgetragen. Die Auferstehung findet mit Getöse statt und die Soldaten fallen mit dem Gesicht auf die Erde. Christus kommt aus dem Grab und hält Adam an der Hand (38^{v} 18–21). Engel stehen über dem Grab, und da sich die Frauen schweigend mit dem Weihrauch nähern, verkündet ein Engel die Auferstehung Christi. Die Frauen gehen hin, um dies den Aposteln mitzuteilen (38^{v} 21–25). Auf dem Weg erscheint ihnen Christus und sie beten ihn an. Jesus sagt zu ihnen: »Fürchtet euch nicht« (38^{v} 25–26). Die Apostel versammeln sich in einem Haus (38^{v} 26–27). Die Soldaten kommen zu den Hohenpriestern und berichten ihnen von der Auferstehung. Die Hohenpriester geben ihnen Geld, um den Leuten zu sagen, die Apostel hätten Christi Leichnam in der Nacht gestohlen, während sie schliefen (38^{v} 27 – 39^{r} 3).

[10] *Ψηλάφησις (Berührung der Wunden)*. Auf der letzten Seite des Textes gibt es große *lacunae*, Wörter und Zeilen haben große Abstände voneinander, damit die

Seite ausgefüllt werden kann. Jesus erscheint inmitten der Apostel und haucht ihnen den apostolischen Geist ein. Da Thomas auftritt, glaubt er nicht an die Erscheinung Christi. Da erscheint der Herr aufs Neue und hält ihn dazu an, seine Wunden zu berühren. Da glaubt er (39r 4–15). Dann gehen die Apostel nach Galiläa, wo ihnen Christus wieder erscheint, und am Ende segnet er sie (39r 15–19). Ende (39r 20).

Der Schreibstil der Abschrift des Zypriotischen Passionszyklus ist homogen und charakterisiert durch die Eigenheiten der »chypriote bouclée«: sie gebraucht eine Reihe von Abbreviationen in impressiven graphischen Kompositionen für Schlüsselwörter und Wortendungen. Die Satzzeichen verwenden ein spezifisches System von großen und kleinen Punkten, die in obere, mittlere und untere Positionen placiert sind. Die kleinen Punkte haben auch orthographische Signifikanz in solchen graphischen Kompositionen. Darüberhinaus sind auch Kommata, seltener Fragezeichen, Doppelpunkte und Anführungszeichen anzutreffen. Größere Wortabstände haben häufig die Funktion der Punktuation. Im allgemeinen ist das Satzzeichensystem instabil, manchmal sogar irreführend für das Verständnis von syntaktischen und thematischen Einheiten einer Satzperiode. Zitate sind nicht in Anführungszeichen gesetzt.

Die Orthographie ist im Vergleich zu anderen Manuskripten durchaus exakt und konsistent. Trotzdem finden sich Fehlakzentuierungen oder fehlenden Akzente, das endgestellte *–ν* wird manchmal ausgelassen, *iota subscriptum* wird überhaupt nicht verwendet, *ω* wird manchmal durch *ου* substituiert, in anderen Fällen ist der Konjunktiv durch Indikativformen ersetzt; es gibt Fehler bei den Vergangenheitsformen der Verben oder bei den Steigerungsformen der Eigenschaftswörter, auch Fälle von Nachlässigkeit *(ὀρώτησα),* Gebrauch von grammatikalisch inexistenten Formen *(ἐνδέχη)* usw. Die Stilebene der Sprache ist eine moderate mittelbyzantinische *koine* ohne auffällige Archaismen und ohne dialektale Elemente; daneben sind auch einige volkssprachige Wörter und Wortformen nachzuweisen. Im allgemeinen bewegt sich die Sprache (außer den Zitaten) nahe am Bibelgriechisch, aus dem auch ein Großteil des Wortmaterials geschöpft ist. Das Verb *ὀπισθοποδῶ* vermag eine relativen *terminus post quem* für das 10. Jahrhundert zu liefern und indiziert einen gewisse Stilstufe der mittelbyzantinischen Literatur (»Ptochoprodromos«, »Digenes Akrites« Escorial, Metaphrasis der »Alexias« von Anna Komnene). Als Konsequenz des charakteristischen Kopistenfehlers des Überspringens einer Zeile bei ähnlichen oder gleichen Wörtern ist es gewiß, daß der Kopist einen ihm vorliegenden originalen Text abschreibt. Die Art, wie er Wörter und Phrasen mechanisch in der Mitte abteilt, wenn dies die Zeilen-

länge der Seite erfordert (oder auch ohne ersichtlichen Grund), bietet Anlaß zur Annahme, daß die *incipit* im Originaltext, den er kopiert, eventuell ausführlicher gewesen sind oder überhaupt die Gesamtzitate gebracht haben, von denen er nur die ersten Wörter niederschreibt. Nachträgliche Zusätze von Auslassungen der Abschrift sind durch spezifische Zeichen angezeigt (drei oder vier Punkte in Form eines Dreiecks oder Rhombus). In einem Fall ergänzt der Abschreiber auch den Originaltext. All diese Fakten führen zur Konklusion, daß der Abschreiber auf der einen Seite hastig und unter Zeitdruck arbeitet, automatisch und mechanisch kopiert, auf der anderen Seite aber, wie so viele Kopisten des Mittelalters, unternimmt er auch eigene Emendationen, macht Zusätze, korrigiert, variiert und paßt den Originaltext nach Gutdünken seinem eigenen Geschmack an. In einigen Fällen läßt er auch Platz frei, entweder weil er dies in der Originalhandschrift so vorgefunden hat, als Platz für spätere Ergänzungen, oder weil er selbst dafürhält, daß an dieser Stelle etwas zu ergänzen sei. Die Anmerkung »ζήτει« (suche) *in margine* hat offensichtlich dieselbe Funktion; es mag sein, daß sich der Abschreiber gefragt hat, ob dies richtig sei, was er an dieser Stelle liest. Trotz des Zeitdrucks und der mechanischen Kopierarbeit ist der Abschreiber ein denkender und kultivierter Mensch, der dem Originaltext nicht sklavisch folgt.

Was den unbekannten Originaltext der Kopie betrifft, kann Folgendes konstantiert werden: der dialogische *Cento* bringt eine Stellencollage aller vier Evangelien, doch die Zitate sind umfangsmäßig beschränkt. Die Bühnenanweisungen (*rubricae*) sind im Imperativ gehalten oder mit ἂς und dem Konjunktiv und verbinden die Zitate in direkter Rede untereinander; sie sind in vielen Fällen nichts anderes als ebenfalls Bibelzitate, die einfach in die Befehlsform gebracht wurden. Jegliche Ergänzung, außer den Bibelzitaten selbst, ist fragwürdig und problematisch; dies läßt sich überzeugend an der Szene 6/2 demonstrieren, Christus vor Pilatus, wo weder Imperative noch Konjunktive bei den *rubricae* zu finden sind, sondern Indikativformen der Verben, und die Zitate (nach Mahr) aus der *redactio* B des apokryphen Nikodemusevangeliums stammen, eine zweifelhafte Quelle für den Zypriotischen Passionszyklus (die frühesten Handschriften der *redactio* B stammen höchstwahrscheinlich aus dem 15. und 16. Jahrhundert), die für nicht älter eingeschätzt wird als das 13. bis 14. Jahrhundert. Aus diesem Grund ist diese Szene als spätere Interpolierung anzusehen und kann nicht zum Originalbestand der Szenen des Passionszyklus gehört haben. Trotzdem kann sie nicht das Werk des Kopisten sein. Dies gilt grundsätzlich für alle Ergänzungen aus dem Nikodemusevangelium *(Acta Pilati),* die Mahr vorgenommen hat, und die nicht direkt von der *redactio* A stammen, die ins 5. Jahrhundert zu datieren ist. Ebenso sind die Ergänzungen aus der Homiletik bloß als indizierend, nicht definitiv anzusehen.

Die Edition von Mahr entfernt sich in einigen Punkten von einer konventionellen kritischen Edition und nähert sich einer dramatischen Bearbeitung des Textes mit dem Ziel, ein wirkliches und vollständiges Passionsspiel im westlichen Sinne zu bieten, das als tatsächliche Textgrundlage für eine Passionsaufführung fungieren kann.

Doch der Zypriotische Passionszyklus hat nicht in allen seinen Teilen diesen Charakter, trotz des Prologs, der den Text explizit für eine Aufführung vorsieht: an einigen Stellen sind die Zitierungen deutlich aus der Erinnerung vorgenommen, da sie lediglich eine Paraphrase des Bibeltextes bringen oder die Zitationen auf assoziative Weise durcheinanderbringen. Manchmal wird auch aus Quellen der homiletischen und hymnologischen Literatur der mittelbyzantinischen Zeit zitiert, die heute schwer zu lokalisieren sind, in ihrer Zeit aber wohlbekannt gewesen sein dürften, oder diese »quotations« mögen auch eine Erfindung des Kompilators gewesen sein, um gewissen Anforderungen des *scenario* zu genügen. Darüberhinaus gibt es an einigen Stellen logische Inkonsequenzen; von der Mitte bis zum Ende des Textes wird der Stellenkompilator noch hastiger und zitiert in immer weniger exakt wörtlicher Weise; er vergißt sogar Bibelstellen in direkter Rede für den Dialog zu nutzen und setzt sie in indirekte Rede als Bühnenanweisungen, so als hätte er den Hauptzweck der theatralischen Aufführung gänzlich vergessen. Der Mißbrauch der indirekten Rede geht Hand in Hand mit der Absenz wirklich systematischer Inszenierungsanweisungen, die so eindrucksvoll am Textbeginn gewesen sind, mit der Requisitenliste, den exakten Anweisungen von Positionen und Aktionen der Schauspieler.

Der *Cento*-Text ist eher kunstlos, was Sprache und Dramaturgie anbetrifft, ohne erwähnenswerte ästhetische oder poetische Qualitäten; in ihm waltet ein deutlich realistischer und praktischer Geist. Der anonyme Stellenkompilator und Autor des Szenariums scheut keineswegs realistische Details; im Gegenteil: er zeigt auf der Bühne die heiligen Personen des Passionsgeschehens, dargestellt von Laienspielern (zusammen mit Tieren), und er zögert keinen Moment, auch jene Teile der Passion, die sich durch hohe Mystik und profunde Spiritualität auszeichnen, wie die Kreuzigung und die Auferstehung, in realistischer Weise, um nicht zu sagen naturalistischer, auf die Bühne zu bringen (der Nagelschmied mit den Kreuznägeln usw.). Die Sequenz der zehn Szenen, beginnend mit der Auferweckung des Lazarus, folgt dem liturgischen *typikon* der Orthodoxen Kirche im Osterzyklus vom *sabbatum ante palmas* bis zur *Kyriake* des Ungläubigen Thomas, so wie es sich teilweise schon in den *kontakia* von Romanos, aber vor allem dann in der homiletischen Literatur, der Buchmalerei und den Wandmalereien des *Dodekaheortion*-Zyklus nach dem Ikonoklasmus herausgebildet hat.

Die Notwendigkeit einer neuen kritischen Textedition gründete sich auf die zahlreichen Fehler und Fehllesungen der Ausgaben von Lampros, Vogt and Mahr, die unsicheren Ergänzungen der *incipit* durch letzteren, die von Ploritis und Evangelatos fraglos nachvollzogen wurden; diese fragwürdigen Ergänzungen gehen auch Hand in Hand mit Eingriffen in den Text und Ergänzungen des Editors selbst, um den *Cento*-Text in einen vollständigen und spielbaren Passionsspieltext zu verwandeln.

KONTEXT

Nach der Analyse des Manuskripts und des Textes des Zypriotischen Passionszyklus und dem Vergleich mit den älteren Ausgaben und der einschlägigen Fachliteratur ist man vorerst mit folgenden Fragen konfrontiert: wer sollte ein solches *puzzle* von Bibelzitaten in Form von *incipits* kompiliert haben, für wen und zu welchem Zweck, wo und wann? Und in der Folge: wer hat diesen ungewöhnlichen Text kopiert, für wen und zu welchem Zweck, wo und wann? Für den zweiten Fragekomplex gibt es einige sichere Antworten: Schreiber A des *Cod. Vat. Palat. Gr.* 367 hat diesen Text auf Zypern (wahrscheinlich in Nicosia) einige Jahre vor 1320 aus unbekannten Gründen kopiert und in eine Miszellenhandschrift integriert, die als Privatarchiv für seine Arbeit fungierte; er war Notar von Beruf und wahrscheinlich Sekretär des *secrète* der königlichen Kanzlei der Lusignans, der ekklesiale und säkulare Angelegenheiten erledigte (die ekklesialen betrafen nicht die Lateinische Kirche sondern ausschließlich die Orthodoxe). Der genaue Grund, warum er den Passionszyklus kopiert hat, ist unbekannt und mag sehr wohl auch in Zukunft hypothetisch bleiben.

Doch woher stammt der Originaltext und was ist sein spezifischer Kontext? Textmaterial und Struktur weisen deutlich auf die orthodoxe Tradition; Sprache und Bildvorstellungen des *stage business* verbinden ihn mit der mittelbyzantinischen Kulturschicht. Trotzdem haben namhafte Byzantinisten mit Emphase betont, daß dieser Text seiner Natur nach und durch sein bloßen Vorhandensein ein Phänomen sei, das in der byzantinischen Literatur seiner Zeit völlig isoliert dastehe. Vergleicht man den Passionszyklus mit der hymnologischen Tradition, die von Romanos ihren Ausgang nimmt, so sticht seine Simplizität und sein prosaischer Realismus ins Auge; vergleicht man ihn mit der homiletischen Literatur, so fällt sein relativ simpler Stil des Bibelgriechischen mit einigen volkssprachigen Elementen auf. Vergleicht man ihn darüberhinaus mit der Literaturproduktion der mittelbyzantinischen Periode, so ist man erstaunt zu sehen, daß ihm jegliche ästhetische Qualität

und jegliches künstlerische Prinzip abgeht. Im Vergleich mit dem »Christus patiens«, der anderen großen dialogischen *Cento*-Komposition dieser Zeit[269], nimmt sich der Passionszyklus wie eine provinzielle *étude* aus vor der archaisierenden Monumentalität des »Χριστὸς πάσχων«, der in einzigartiger Weise die antike und christliche Tradition zu verbinden versteht. Was Struktur und Technik der Stellenkompilation betrifft sowie die thematischen Details haben die beiden Passionstexte wenig gemeinsam. Eine der wenigen Gemeinsamkeiten besteht in ihrer hypothetischen Beziehung zum Theater: der »Christus patiens« imitiert die antike Tragödie, ohne die szenischen Konsequenzen der nachgeahmten dramatischen Konventionen auch nur im geringsten zu erkennen, geschweige denn zu berücksichtigen (z. B. sind *teichoskopia* und Botenbericht durcheinandergebracht, keine einheitliche Handlung ist gegeben, sondern nur Versionen derselben Ereignisse usw.), und der Zypriotische Passionszyklus, der im Prolog eindeutig für eine Aufführung bestimmt ist, bringt letztlich auch keinen spielbaren Text, denn sein Kompilator hat nichts dazu beigetragen, diesen anfänglich definierten Zweck auch zu realisieren (vgl. oben).

Der kürzlich publizierte semidialogische *Cento* aus einer Miszellenhandschrift in der Oxforder Bibliothek *Bodl. Gr. Barocci* 216[270], nach Stilkriterien ins 14.–16. Jahrhundert zu datieren, hat manche ähnliche Charakteristika: einige wenige »Bühnenanweisungen« zwischen den Stellenzitaten sind im Imperativ, die Szene Christus vor Pilatus ist noch ärger durcheinandergebracht, sporadisch werden auch *incipit* verwendet; ebenso finden sich ungenaue Zitierungen aus dem Gedächtnis, aber das Ergebnis ist noch viel chaotischer, fragmentarischer und konfuser, weit entfernt von jeglichem erkennbaren Kunstprinzip. Die semidialogische Predigt ist Teil der dritten Antwort einer moraldidaktischen Fragefolge eines katechetischen Textentwurfes von einem keineswegs hochgebildeten Kleriker, der einen semidialogischen *Cento*-Text der Passion kompiliert[271], den seine Editorin als Passionsspiel und Theaterstück zu präsentieren versucht[272], dem Zypriotischen Passionszyklus vergleichbar. Doch die Differenzen sind augenfällig: es gibt keinen Hinweis auf den Zweck der Stellenkompilation wie im Prolog des Passionszyklus, die einfache Sprache ist durchsetzt von vielen volkssprachigen Elementen, die Struktur des Textes ist eine völlig andere: der semidialogische Passions-*Cento* ist als Interpolation in die dritte

269 Für die eher mittelbyzantinische Datierung siehe das vorige Kapitel.

270 Tsiouni-Fatsi, »Ένα θρησκευτικό δράμα για το Θείο Πάθος«, *op. cit.*

271 W. Puchner, »Νέο σενάριο βυζαντινών Παθών του Χριστού;«, *Νέα Εστία* 148, fasc. 1726 (Sept. 2000), p. 253–284, bes. S. 273.

272 Tsiouni-Fatsi, *op. cit.*, S. 77–96. Zur Kritik siehe auch W. Puchner »Miscellanea byzantina histrionica. Μελέτες για το θέατρο στο Βυζάντιο«, *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen 2001, S. 15–93, bes. S. 60–68.

Antwort des katechetischen »questionnaire« placiert, die Sequenz der »Szenen« beginnt mit dem Letzten Abendmahl und endet mit der Verspottung Herodes', die Didaskalien sind nicht systematisch und die wenigen Imperative richten sich an den Autor selbst; es gibt einen Erzähler, der die Stellenzitate in direkter Rede miteinander verbindet. Der Text steht dem *Cento* der *Nipter*-Szene auf Patmos näher, auch wenn dort die erste didaktische Szene weit komplizierter ist[273]. Doch abgesehen von der späten Datierung dieser *Cento*-Komposition[274] gibt es auch eklatante Unterschiede[275]. Doch in keinem Fall können diese Texte mit dem Zypriotischen Passionszyklus in Verbindung gebracht werden.

Wenn man diesen mit den semidramatischen Passionstexten, die Manousakas 1956 und Bakker/van Gemert 2002 publiziert haben, vergleicht, so ist gleich eingangs zu vermerken, daß der erste die griechische Version einer lateinischen Übersetzung einer Lamentation ist, die Ephraim dem Syrer zugeschrieben wird, verfaßt jedoch viel später als im 4. Jahrhundert[276], während der zweite, verfaßt Marinos Falieros am Beginn des 15. Jahrhunderts, sich auf die Kreuzigungsszene beschränkt, wo Maria unter dem Kreuz die sechs »Worte« Christi vom Kreuz kommentiert. Hier, ebenso wie im Zypriotischen Passionszyklus, sind die Redaktionen A und B des apokryphen Nikodemus-Evangeliums benützt, doch nicht alle Stellen konnten bisher ausgemacht werden. Den Text charakterisiert dieselbe primitive »Theatra-

273 Dieser liturgische Text (*akolouthia*) hat drei Szenen: 1. eine Stellenkompilation aus der Auferweckung des Lazarus, dem Letzten Abendmahl und dem Dialog über die *philanthropia* (Mark. 10, 32–34, Joh. 11, 16, Mark, 10, 35–45, Matth. 10, 29–30, 27–28, Joh. 14, 1–10, 11, 7–10, 16, 16, 19, 30, 31–32, 29, 14, 21–24, 13, 33–38, Luk. 22, 35–36, 38, Matth. 26, 21–22, 25, Joh. 13, 22–25, Matth. 26, 23–25), 2) die Fußwaschungsszene nach dem Johannesevangelium (13, 3–17) gespielt als *dromenon*, und 3) Gebete und Agonie Christi am Ölberg (Matth. 26, 36–46), eine Szene, die mit der Gefangennahme endet. Der Dialog ist konsistent, die Sprecherpersonen werden von einem Erzähler, dem Evangelisten, angekündigt. In der 2. Szene wird die einschlägige Bibelpassage so lange und so oft wiederholt, wie dies für die Ausführung der Fußwaschungsaktion notwendig ist (vgl. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf*, *op. cit.*, Anm. 137, S. 319–331 mit deutscher Übersetzung und der älteren Literatur, vgl. auch Ploritis, *op. cit.*, S. 187–189).

274 Es existieren zwei Manuskripte der *akolouthia* vom Beginn des 19. Jh.s, das eine am Ende einer 1714 publizierten Meßordnung beigebunden, das andere am Ende eines Evangeliums aus Bukarest (M. Malandrakis, »Η εν Πάτμω τελετή του ιερού Νιπτήρος«, *Εκκλησιαστική Αλήθεια* ΚΕ΄ (1905), H. 30, S. 369–371, H. 31, S. 382–384, H. 33, S. 392–394, bes. S. 393 f.). Neuausgabe der *akolouthia* Athen 1965.

275 Dazu Puchner, »Νέο σενάριο βυζαντινών Παθών του Χριστού;«, *op. cit.*, S. 278.

276 W. F. Bakker/D. M. L. Philippides, »The Lament of the Virgin by Ephraem the Syrian«, *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Heraklion 2000, S. 39–55.

lität« wie die dialogischen *laude drammatiche* im mittelalterlichen Italien[277]. Eine elaborierte griechische Passion verfaßte der chiotische orthodoxe Kleriker Michael Vestarchis zwischen 1642 and 1662[278], ein Spiel, das aus sechs Szenen besteht: Pilatus sendet die Soldaten zum Grab Christi, Maria Magdalena berichtet Petrus und Johannes von der Erscheinung Jesu, die Soldaten beschreiben die Auferstehung den Hohenpriestern und Pharisäern, die sie bestechen, Lukas und Kleopas erzählen von der Christus-Erscheinung auf dem Weg nach Emmaus, Andreas beschreibt die Erscheinung Jesu vor den Aposteln, und die letzte Szene ist dem Ungläubigen Thomas gewidmet[279]. Doch es ist deutlich, daß weder eine chronologische noch genremäßige Verbindung zum Zypriotischen Passionszyklus hergestellt werden kann. Die dramatische Produktion von Vestarchis ist an die Theateraktivität der Jesuiten auf Chios gebunden[280].

Es besteht eine signifikante Differenz zwischen dem Zypriotischen Passionszyklus und diesen späteren Texten: er wurde ausdrücklich für eine Bühnenaufführung geschrieben, und was noch mehr zählt: in einer völlig realistischen Darstellungsweise. Sein Autor war ein praktisch denkender Mann, der sich nicht scheute, realistische, ja sogar »naturalistische« Details wie lebendige Tauben und Schafe auf die Bühne zu bringen, die Kreuzigung und die Kreuzabnahme mit dem Nagelschmied zu zeigen, wie er wirkliche Nägel in Christi Leib hämmert usw. Wäre der Zweck der Theateraufführung nicht explizit im Prolog formuliert, so könnte man den Text einfach für eine dialogische Predigt in Form eines *Cento* von Bibelpassagen halten. Doch steht dieser realistische, ja »naturalistische« Geist des Textes in eklatantem Widerpruch zur hohen Spiritualität und zurückhaltenden Symbolik der byzantinischen Sakralmalerei und repräsentiert genau das, was Erzbischof Symeon von Thessaloniki an den Lateinern verdammt hat: die Personifikation der Heiligen Personen durch gewöhnliche Menschen, der Gebrauch von Tierblut bei der Kreuzigung, eine

---

277 Bakker/van Gemert, *Θρήνος εις τα Πάθη*, *op. cit*. (wie Anm. 252), S. 39 ff., 48 ff. und *pass*.

278 Zu seiner Biographie Th. Papadopoulos/W. Puchner, »Νέα στοιχεία για τον Χιώτη ιερέα και δραματουργό Μιχαήλ Βεστάρχη (†1662)«, *Parabasis. Scientific Bulletin of the Department of Theatre Studies of the University of Athens* 3 (2000) S. 63–122.

279 Kritische Textausgabe in M. I. Manousakas/W. Puchner, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια Μ. Ι. Μανούσακα – Β. Πούχνερ*, Athen, Akademie Athen 2000, S. 107–135.

280 W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*, Wien 1999 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277).

wirkliche lebendige Taube als Heiliger Geist usw.[281]. Wie kann dieser »abstrakte Realismus« – Bibelpassagen werden auf der Bühne einfach »materialisiert« – mit der Durchgeistigung und symbolischen Spiritualität der byzantinischen Kirche in Ikonographie, Liturgie und Hymnik in Zusammenhang gebracht werden, einem sakralen Kosmos, der die andere Welt symbolisiert, die eigentliche wahrhaftige Wirklichkeit?[282]. Mit Ausnahme des »Τρισάγιον«, das bei der Grablegung Christi gesungen wird, verfügt der Passionszykus über keine andere Psalmodie. Wo könnte eine derart realistische Aufführung stattgefunden haben, im Prosastil der Evangelien, mit Laienspielern als Akteuren und einem Inspizienten, der für Requisiten, Kostüme und die Auswahl der Schauspieler sorgt?

Wenn man den Zypriotischen Passionszyklus mit dem religiösen Theater des Mittelalters im Westen vor 1320 vergleicht, so scheinen manche dieser Fragen nicht unbekannt und können z. T. auch beantwortet werden. Ähnliche Prologe an die Aufführungsorganisatoren finden sich im französischen »Jeu d' Adam« (Mitte des 12. Jahrhunderts), wo in ähnlicher Weise Bühnenbilder und Kostüme beschrieben sind und die Aufmerksamkeit der Spieler auf die korrekte Deklamation gerichtet wird[283], oder auch in der anglonormannischen »Seinte Resurreccion«, wo die

281 I. Vivilakis, »Εκκλησία και Θέατρο στο Βυζάντιο«, *Θρησκεία και Θέατρο στην Ελλάδα*, Athen 2005.

282 L. Ouspensky, *Théologie de l'Icône dans l'Église Orthodox*, Paris 1980 (griechisch Athen 1993), G. A. Prokopios, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός στην αρχιτεκτονική του βυζαντινού ναού*, Athen 1981, C. Walter, *Art and Ritual in the Byzantine Church*, London 1982, K. M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, usw.

283 »Et sit ipse Adam bene instructis, quando respondere debeat, ne ad respondendum nimis sit velox aud nimis tardus. Nec solum ipse, sed omnes persone sint instruantur ut composite loquantur et gestum faciant convenientem rei, de qua loquuntur; et in rithmis, nec sillabam addant nec demant, sed omnes firmiter pronuncient et dicantur seriatim, que dicenda sunt« (W. Puchner, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Athen 1984, S. 189, K. Grass, *Das Adamsspiel*, Halle 1891, S. 2 f., U. Ebel, *Das Altfranzösische Adamsspiel*, München 1969, S. 44 f.). Es handelt sich um eine ähnliche Funktion des Prologs, nicht um direkten historischen Zusammenhang. Dieser Prolog ist in der mittelalterlichen Theatergeschichte wohlbekannt (L. Dubeck, *Histoire générale illustrée du théâtre*, 5 vols., Paris 1931–34, Bd. II S. 32, 78 ff., L. Simonson, *The Stage is set*, New York 1932, S. 88 ff., 133, 173 ff., 177–190, A. Nicoll, *The Development of the Theatre. A Study of Theatrical Art from the beginning to the present Day,* London 1972, S. 66, 73 ff., A. M. Nagler, *Sources of Theatre History*, New York 1952, S. 45–47 mit englischer Übersetzung usw.). Anleitungen für die Gestik können im zypriotischen *Cento* jedoch nicht gefunden werden; die Gestik folgt im allgemeinen der Liturgie und der Ikonographie (R. Suntrup, *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*, München 1978, A. Roeder, *Die Gebärde im Drama des Mittelalters*, München 1974 mit Bibliographie). Zum Prolog des französischen Adamsspiels vgl. auch W. Greisenegger, *Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters*, Wien 1978, S. 35 ff., C. Frank,

Unterweisung mehr praktischer Natur ist und sich in zweiter Person an den Aufführungsorganisator richtet ganz wie im Zypriotischen Passionszyklus[284]. Doch es gibt auch gravierende Unterschiede[285]. Wenn der Zypriotische Passionszyklus mit den westlichen Passionsspielen vor 1320 verglichen wird (»Passion von Monte Cassino«[286], »Sulmona-Fragment«[287], »Ludus breviter« von Benediktbeuren[288], die anglonormannische »Seinte Resurreccion«[289], »Ludus de passione« von Benediktbeuren[290]) in Bezug auf die Sequenz der Szenen, so ist unschwer zu konstatieren, daß kein lateinisches Passionsspiel zu dieser Zeit die Szenenfolge des zypriotischen *Cento* aufweist: die »Passion von Monte Cassino« beginnt mit dem Judaskuß, das »Sulmona-Fragment« mit dem Auferstehungsbericht der Soldaten an Pilatus, das »Ludus breviter« von Benediktbeuren mit dem Letzten Abendmahl, die anglonormannische »Seinte Resurreccion« mit der Auferstehung. Nur das »Ludus de Passione« von Benediktbeuren kommt dem Zypriotischen Passionszyklus näher (es enthält auch die Auferweckung des Lazarus), doch die Reihenfolge der Szenen ist unterschiedlich[291]. In seiner ersten Monographie postulierte Mahr einen Zusammenhang beider Passionen[292], die beide die Szene der Sünderin und des Salbenkaufes gemeinsam haben (im »Ludus« ist das Gespräch mit dem Salbenkrämer in Mittelhochdeutsch, nicht in Latein[293], im zypriotischen *Cento* ohne Text, nur

---

»Genesis and staging of the Jeu d'Adam«, *Publications of the Modern Language Association* 49 (1944) S. 7–17, H. Breuer, »Untersuchungen zum altfranzösischen Adamsspiel«, *Zeitschrift für Romanische Philologie* 51 (1931) S. 625–664, 52 (1932) S. 1–66, O. Jodogne, »Recherches sur les débuts de théâtre religieux en France«, *Cahiers de Civilisation Médiévale Xe-XIe siècles* 8 (1965) S. 1–24 usw.

284 In der Einleitung spricht der »expositor«, in englischer Übersetzung folgendes: »If, devoutly, you intend for God's glory to represent / The resurrection before a crowd / And to speak each part of it aloud, / You should arrange an open space / Large enough for the acting place. / Then carefully you should provide / The playing ›places‹ on each side« (R. Axton/J. Stevens (transl.), *Medieval French Plays*, Oxford 1971, S. 45 ff., der französische Text in Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris 1880, Bd. I, S. 92). Zur Bedeutung dieses Prologs für die Bühnenrekonstruktion vgl. O. B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore 1965, S. 263 ff.

285 Hervorgehoben bei Mahr, *op. cit.*, S. 78.

286 Inguañez, *op. cit.* (wie Anm. 229), Sticca, *The Latin Passion Play, op. cit.*, S. 84 ff.

287 K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Oxford 1933, Bd. I, S. 701–708, Sticca, *op. cit.*, S. 84 ff.

288 Young, *op. cit.*, Bd. I, S. 514 ff., W. Meyer, *Fragmenta Burana*, Göttingen 1901, Sticca, *op. cit.*, S. 84 ff.

289 G. Wright, *La Résurrection du Sauveur*, Paris 1931, Axton/Stevens, *op. cit.*, S. 45 ff.

290 Young, *op. cit.*, Bd. I, S. 518–533 (S. 514 ff. Bibliographie).

291 Dazu auch Puchner, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου, op. cit.*, S. 97 ff.

292 Mahr, *Relations of Passion Plays, op. cit.*

293 Hier ist die Sünderin Maria Magdalena, und die Szene ist weit umfangreicher als die anderen (Greisenegger, *Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters, op. cit.*, S. 237 ff.).

als Bühnenanweisung markiert); dies brachte ihn auf den Gedanken, beide Passionen könnten einen gemeinsamen Vorfahren haben, eine Homilie, die Ephraim dem Syrer zugeschrieben wird (diese Theorie wurde von anderen Forschern heftig angegriffen)[294].

Auf diese Weise scheint es nicht unmöglich, die allgemeine Entwicklung der Passionsspiele im Westen im 13. Jahrhundert in einen hypothetischen, jedoch einigermaßen plausiblen Zusammenhang mit dem Zypriotischen Passionszyklus zu bringen, obwohl kein direktes Vorbild im Bereich des lateinischen Kirchenraumspiels auszumachen ist. In jedem Fall aber steht die Sequenz und Struktur der Szenen, die didaktische Botschaft und Theologie des Zypriotischen Passionszyklus in unmittelbarem Zusammenhang mit der orthodoxen Tradition[295]. Doch die Untersuchung der frühen Passionsspieltexte im lateinischen Westen zeigt Lösungsmöglichkeiten auch für andere Fragen auf, z. B. wie es möglich ist, daß derart lakonische Bühnenanweisungen *(rubricae),* die in sich selbst Bibelzitate sind, das *stage business* einer ganzen Anzahl von Akteuren koordinieren sollen. In den frühen lateinischen Passionsspielen sind die Rubriken oft rein narrativ und ohne eigentliche Bühnenfunktion, trotz des Imperativs, in einer ganz ähnlichen Weise wie im zypriotischen *Cento*[296]. Im »Ludus breviter« von Benediktbeuren z. B., das dem Umfang nach noch kürzer ist als der griechische Passionszyklus (nur 84 Zeilen), läßt sich ein

294 R. Bergmann, *Studien zur Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. und 14. Jahrhunderts*, München 1972 (Münsterische Mittelalter-Schriften, 14) S. 240 ff., die Autorschaft der Homilie ist in Frage gestellt bei Bakker/Philippides, *op. cit*.

295 Dies gilt sogar für die Auferstehungsszene, die nicht nach dem orthodoxen »kathodos« *(descensus ad inferos)* modelliert ist, denn das Erscheinen Christi aus dem Grab findet sich nur in der westlichen Ikonographie seit dem 10. Jh. Im Gegensatz zur westlichen Ikonographie hält jedoch Christus Adam am Handgelenk, eine zentrale symbolische Geste für die Erlösung der Menschheit, indem Adam und die gesamte Menschheit von der Herrschaft des Todes befreit werden, ein Motiv, das in der westlichen Ikonographie nicht anzutreffen ist. Christus außerhalb des Grabes mit Adam an der Hand bedeutet, daß die Auferstehung bereits vollzogen ist. Man könnte argumentieren, daß dieses »westliche« Element aus praktischen Gründen eingeführt wurde, denn der Abstieg Christi in die Unterwelt und die Befreiung Adams aus dem Reich des Todes ist schwierig darzustellen in einem Bühnenbild ohne Himmel und Hölle.

296 Baud-Bovy, »Le théâtre religieux, Byzance et l'Occident«, *op. cit.* S. 342. Vgl. auch N. Noomen, »Passages narratifes dans les drames médiévaux français. Essai d'interpretation«, *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 31 (1958) S. 761–785, A. M. Nagler, *The Medieval Religious Stage. Shapes and Phantoms*, New Haven/London 1976, S. 5 ff. (für »Seinte Resurreccion«), Greisenegger, *op. cit.*, S. 229 ff. (für »Ludus breviter« und »Ludus de Passione« von Benediktbeuren), im allgemeinen Roeder, *op. cit.*, S. 24 ff. und G. Andrian, *Die Bühnenanweisungen in den englischen Mysterien*, Diss. Münster 1931.

ähnliches Beispiel finden, mit der gleichen Struktur der Zitatkompilation aus den Evangelisten, mit den gleichen kurzen und vagen Bühnenanweisungen, die eine ganze Menge von Bühnenpersonen zu koordinieren hat und eine Fülle von simultanen Bühnenaktionen definieren soll[297]. Im Falle des »Ludus de Passione« von Benediktbeuren, das mehr als den vierfachen Umfang des »Ludus breviter« aufweist, ist die spezifische Forschung zu dem Schluß gekommen, daß der Text mit diesen Bühnenanweisungen nicht die reelle Basis einer Aufführung gewesen sein kann, daß es sich vielmehr um eine Art »libretto« für ein liturgisches Oratorium handelt[298]; das bedeutet, daß die Bühnenanweisungen von einem »Evangelisten« gesungen werden, in ähnlicher Weise wie dies bei der *Nipter*-Szene auf Patmos der Fall ist (mit dem Unterschied, daß dort die im Wort festhaltenen *dromena* auch ausgeführt werden)[299]. Dieselbe Lösung hat auch Sp. A. Evangelatos für die Spielversion von 2001 gefunden. Dem ist freilich entgegenzuhalten, daß der Prolog und die Imperative den Text für eine Darstellung der Bühnenaktion determinieren, daher die Requisitenlisten, die Koordinierung der Bühnengänge usw. Dazu noch in der Folge.

Es scheint, daß die Forschung auf diese Weise in eine Sackgasse geraten ist: auf der einen Seite kann kein plausibles Vorbild in Ost und West gefunden werden, zu einer Zeit, da die westlichen Passionsspielentwicklung in vollem Gange ist, auf der anderen Seite war das Theaterspielen eine verhaßte und unstatthafte Aktivität für die Orthodoxe Kirche (vgl. die Bedeutungsmutationen der antiken Theaterterminologie, die Attacken Symeons von Thessaloniki gegen die Lateiner wegen der profanisierenden Mimesis der heiligen Personen durch gewöhnliche Menschen, der frustrierte und entsetzte Bericht der byzantinischen Klerikerdelegation beim Konzil von Florenz, wo auch Passionsspiele zu sehen waren)[300]. In dieser Situation scheint die einzige plausible Erklärung in Baud-Bovys »pendant grec aux Passions dramatiques en latin« zu liegen[301]. Rezente Forschung zu den Beziehungen der beiden Kirchen in Zypern zu dieser Zeit lassen einen gewissen Spielraum für die Annahme, daß die Möglichkeit der Transfusion der Idee von religiösen Theaterspielen nicht völlig aus der Luft gegriffen ist[302]. Auf jeden Fall bleibt auch dies »guesswork«,

297 Greisenegger, *op. cit.*, S. 229 ff. (mit weiterer Bibliographie).

298 Greisenegger, *op. cit.*, S. 238.

299 Puchner, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, *op. cit.*, S. 104.

300 Wie oben.

301 Baud-Bovy, »Le théâtre religieux, Byzance et l'Occident«, *op. cit.,* S. 343.

302 Vgl. die Einschätzungen, zu denen Schabel 2001 in der Auswertung von Dokumenten der Lateinischen Kirche zur Zeit der Lusignans kommt. »Given the theology and ecclesiology of the popes and the Latin Church in the later Middle Ages, their actions on Cyprus between 1196 and 1373 are consistent and understandable, if we make allowances for the usual differences in personality

doch eine andere plausible Lösung bietet sich vorerst nicht an. Auch das Gesamtbild der zypriotischen Gesellschaft und Kultur der Zeit, wie es Grivaud nachgezeichnet hat, läßt eine gewissen Freiraum für die Annahme der Möglichkeit einer solchen Transaktion als Teil der bilateralen Infiltration und Durchdringung beider Kulturen, die solch eindrucksvolle Monumente hinterlassen hat wie im Bereich der Kirchenkunst. Dem Gedankengang Baud-Bovys folgend hat Grivaud auch einen spezifischen Hinweis auf den möglichen Kommunikationskanal in diesem Falle gegeben: die Klöster der Benediktiner; in Süditalien und Sizilien war es gerade dieser Orden, der die religiösen Vorstellungen am meisten promovierte und für ihre Verbreitung in ganz Europa arbeitete. Das Benediktinerkloster von Stavrovouni war ein Wallfahrtszentrum ersten Ranges für die Palästina-Pilger, die auf Zypern ihre letzte Station auf der Seereise ins Heilige Land machten[303].

Doch wer war der Kompilator des Bibelstellen-*Cento* mit dem Anspruch auf eine theatralische Aufführung und welchen Zweck sollte das Werk erfüllen? Was war der eigentliche Grund, warum der vielbeschäftigte Schreiber A des *Cod. Vatic. Palat. Gr*. 367 eine solchen Text kopiert und in sein Privatarchiv intergriert hat? Dieser Text konnte nicht in einer Kirche aufgeführt werden; für orthodoxe Mönche und Kleriker wäre die Verkörperung Heiliger Personen, wie ausgeführt, ein blasphemisches Sakrileg. Was bleibt, ist die Möglichkeit einer Schulaufführung in den Lateinschulen der Benediktiner, Dominikaner oder Franziskaner; griechische Studenten könnten eine solche Aufführung in Griechisch mit dem Gebrauch von Elementen und Strukturen der orthodoxen Tradition geplant haben. Die Hypothese hat einiges für sich, wenn man sich die Unterweisungen des Prologs in Erinnerung ruft, die Laienspieler sollten kein Gelächter bei den Zuschauern hervorrufen. Doch

---

among the varius popes, archbishops, papal legates, etc., and for the inevitable human failing of these prelates. At the same time, the actions of the Greek Chruch are equally understandable, making the same allowances. It is my informed opinion that whatever struggle occurred between the two groups in this period it had as the fundamental cause – also perhaps not the only cause – their sincere differences in theology and ecclesiology: doctrine, church government, tradition, and practice. Moreover, the Latin approach was not monolithic, since different prelates had different views about how to accomplish the same basic goal. Finallly, the documents also show that, to a great degree, the two groups of Christians eventually reached a successful arrangement, and for the period after 1264 there is perhaps more evidence for ecclesiastical strife between Latin and Latin and between Greek and Greek than between Latin and Greek. The perception of the deep antagonism and hatred of this period in Cyprus is, to some extent, a later historical construction« (Chr. Schabel, *The Synodicum Nicosiense and Other Documents of the Latin Church of Cyprus, 1196–1373*, selected and translated by Christopher Schabel, Nicosia 2001 (Cyprus Research Centre, Text and Studies in the History of Cyprus XXXIX) S. 35).

303 Grivaud, *op. cit.*, S. 1054 ff.

es gibt nicht einen einzigen Hinweis auf Theateraufführungen in den Lateinschulen Zyperns. Überhaupt ist nur wenig über diese Schulen bekannt[304]. Auf der anderen Seite gibt es keinen plausiblen Grund, den Passionszyklus nicht für zypriotisch zu halten: es ist zwar richtig, daß alle Sprachargumente in Bezug auf den Inseldialekt hinfällig sind[305], aber der Passions-*Cento* wurde auf Zypern aus unbekannten Gründen abgeschrieben, und zwar mit einem praktischen Ziel (Theateraufführung), und ist aus sich selbst eine westliche kulturelle Manifestation, die im lateinischen 12.–13. Jahrhundert in voller Entwicklung war, während in Byzanz die Theateraufführung aus theologischen Gründen mit den Bannsprüchen der Kirchenväter belegt und von der Ikonentheologie verboten war. Der »Primitivrealismus« dieses Textes ist der hohen Spiritualität und der intensiven Symbolik der byzantinischen Theologie und kirchlichen Kunst im wesentlichen fremd und unangemessen. Die simple Sprachführung des *Cento* scheint einer Provinzarbeit fern der »Stadt« (Polis) eher angemessen, vor allem wenn man sie mit den delikaten archaisierenden Stilschichten des »Christus patiens« vergleicht.

All diese Argument laufen letztlich darauf hinaus, daß es keine triftigen Grund dafür gibt, die zypriotische Herkunft des Passionszyklus anzuzweifeln, aber es gibt auch keinen direkten Beweis dafür. Der Kontakt mit der westlichen mittelalterlichen Kultur dürfte intensiv gewesen sein und wurde favorisiert durch die Situation der bilateralen Infiltration von östlichen und westlichen Traditionen in der Zeit der Kreuzfahrerherrschaft. Es gibt auch noch einen anderen Grund, warum der Passionszyklus als »zypriotisch« angesehen werden muß: im allgemeinen bekommen die Manuskripte ihren Titel von dem Ort, an dem sie aufgefunden, geschrieben oder kopiert wurden. Der Kodex *Vatic. Palat. Gr.* 367 mag sich heute im Vatikan befinden, wie schon sein Titel indiziert, wurde jedoch in Zypern vor 1320 zusammengestellt, vor 1571 nach Heidelberg gebracht und in der Folge dem Vatikan geschenkt. Warum sollte demnach der Passionszyklus nicht als zypriotisch bezeichnet werden, einfach nach dem Herkunftsort der Miszellenhandschrift, in der er sich befindet[306]?

Demnach bleibt es ungewiß, für welchen Zweck genau dieser Text verfaßt und kopiert wurde, wer der Stellenkompilator war und der Organisator der Aufführung, an den sich der Prolog und die Imperative der Bühnenanweisungen wenden, welche

304 Grivaud, *op. cit.*, S. 887 ff., 891 ff.

305 Detaildiskussion im Kommentar der Ausgabe von 2006, S. 205–249.

306 »Zypriotisch« war von Tsangaridis, *op. cit*, in Anführungszeichen gesetzt worden; er plädierte für eine byzantinische Herkunft. Die zypriotische Herkunft des *Cod. Vat. Palat. Gr.* 367 ist jedoch niemals angezweifelt worden (Gamillscheg, *op. cit.*).

Laienspieler die Heiligen Personen auf was für einer Bühne und wo genau hätten darstellen sollen, vor welchem Publikum und bei welcher Gelegenheit, in welchem institutionellen Rahmen. Im Lichte so vieler unbeantworteter Fragen mag es vielleicht erleichternd wirken, daß der Text in der vorliegenden Form und nach Maßgabe der Bühnenkonventionen des mittelalterlichen religiösen Theaters, wohl kaum je hat gespielt werden können. Angesichts einer möglichen Aufführung ist der Text ein erster Entwurf, ein *scenario* für weitere Ausarbeitung; aber auch als *Cento*-Kompilation von Bibelstellen (und anderen religiösen Quellen) bleiben viele Punkte offen und unergänzt. Dies mindert jedoch keineswegs das Interesse, das dieser Text als einzigartige Evidenz für einen dialogischen *Cento* bietet, der explizit für eine Theateraufführung geschrieben ist und darüberhinaus ein exzeptionelles Dokument der beidseitigen kulturellen Durchdringung der mittelalterlichen Welten in Ost und West im Kreuzfahrerstaat Zypern bildet.

AUFFÜHRUNG

Die Schwierigkeiten der Realisierung einer Aufführung des Textes, so wie er überliefert ist, sind augenfällig und wurden von manchen Forschern mit Nachdruck unterstrichen[307]: für eine Vorstellung des Stücks sind sechs männliche und drei weibliche Hauptdarsteller vonnöten, es gibt darüberhinaus neun männliche und zwei weibliche Nebenrollen, insgesamt werden 40–50 Personen gebraucht zuzüglich der Menge der Juden, der Kinder beim Einzug in Jerusalem usw.[308]. Schon die Anzahl der Teilnehmer weist darauf hin, daß nur eine öffentliche Freilichtaufführung mit umfangreichem Bühnenraum in Frage kommt, wie etwa ein Stadtplatz oder in der freien Natur (das Podium der Mimen-Bühne, die Mahr vorgeschwebt hat, ist schon aus praktischen Gründen indiskutabel)[309]. Eine Mehrortbühne mit zumindest zehn verschiedenen Bühnenbildern für die simultanen Bühnenaktionen wird benötigt, eine Anforderung, die in mittelalterlicher Zeit gewöhnlich mit der Errichtung von Bühnenständen (*loci* oder *mansiones*) auf dem Stadtplatz oder Markt gelöst wird. Kompliziertere szenische Technologie für den Bühnenbildwechsel ist für diese Zeit und diesen Raum nicht anzunehmen. Ploritis wies auf die Möglichkeit der Ver-

307 Solomos 1964, *op. cit.*, S. 165 ff., Puchner, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου, op. cit.*, S. 100 ff., Ploritis, *op. cit.*, S. 104 ff.

308 Die Ansicht von Mahr (*op. cit.*, S.88), daß die weiblichen Rollen von Frauen gespielt wurden, muß für das mittelalterliche Theater zurückgewiesen werden (Puchner, *op. cit.*, S. 101).

309 Mahr, *op. cit.*, S. 84 ff.

wendung einer abstrakten und multifunktionalen Andeutungsbühne hin, wie sie im 20. Jahrhundert verwendet wird, doch ist dies keine wirkliche Lösung[310], weil es 1. den Aufführungskonventionen des mittelalterlichen religiösen Theaters widerspricht und 2. dafür keinerlei Textgrundlage gegeben ist, wo Bühnenbildanforderungen und Requisitengebrauch detailliert beschrieben und sorgfältig aufgelistet sind. Ploritis gibt auch eine Liste der nötigen Bühnenräume, dreißig insgesamt, wenn auch manche Bühnenbilder mehrfach in anderen Episoden gebraucht werden können[311]. Doch zumindest zehn verschiedene Bühnenbilder werden auf alle Fälle gebraucht[312]. Die Selektion der Bühnenräume und -bilder und ihre Beschreibung sind unmittelbar von den mittelbyzantinischen Ikonographie-Zyklen beeinflußt[313]. In jedem Fall sind die ersten Schritte der Entwicklung zum religiösen Theater hin, auch im lateinischen Westen, eng mit den Bildtypen der ekklesialen Malerei verknüpft[314].

310 Ploritis, *op. cit.*, S. 195 ff.

311 Die Spielversion von Evangelatos gliederte den Passionszyklus, unabhängig von der Unterteilung im Text, in 28 »Szenen«. Ploritis notiert folgende Bühnenräume: 1. Szene: 1. das Grab des Lazarus, 2. Szene: 2. Stadt, 3. Straße, 4. Tempel, 3. Szene: 5. Haus des Simon, 6. Geschäft des Salbenkrämers, 7. Rat der Hohenpriester, 4. Szene: 8. Örtlichkeit für die Fußwaschung und das Letzte Abendmahl, 5. Szene: 9. Garten von Gethsemane, 10. Haus des Annas, 11. Haus des Kaiphas, 6. Szene: 12. Innenhof des Kaiphas, 13. Haus des Kaiphas, 14. Galgenbaum des Judas, 15. Tempel, 16. Haus des Pilatus, 7. Szene: 17. Haus des Kaiphas, 18. Haus des Pilatus, 8. Szene: 19. Praetorium, 20. Auf dem Weg zum Golgatha-Hügel, 21. Golgatha-Hügel, 22. Haus des Pilatus, 23. Golgatha-Hügel, 24. Grab, 25. Haus des Pilatus, 26. Christi Grab (Auferstehung), 27. Haus der Jünger, 28. Bei den Hohenpriestern, 29. Haus der Jünger, 30. Galiläa. Einige dieser »Räume« haben mehrfache Anwendung, so wie bei den *mansiones* der »Passion von Valenciennes« (Ploritis, *op. cit.*, S. 194 ff.).

312 Puchner, *op. cit.*, S. 102.

313 Zu Details vgl. den Kommentar der Textedition 2006, *op. cit.*, S. 205–249. Das Letzte Abendmahl ist durch die Fußwaschungsszene ersetzt.

314 Die frühen Theorien von É. Mâle (»Le Denouvellement de l'art pour les Mystères à la fin du moyen-âge«, *Gazette des Beaux Arts* 47, 1904, S. 89 ff. ders., *L'art et artistes au Moyen-Age*, Paris 1927) sind heute eher ins Gegenteil verkehrt: keine religiöse Aufführung hatte irgendeinen bemerkenswerten Einfluß auf die Sakralmalerei, wohl aber umgekehrt die Sakralmalerei auf die Aufführungen (H. Knudsen, »Theaterwissenschaft und Kunstwissenschaft«, *Festschrift E. Redslob*, Berlin 1966, S. 238 ff., E. Grube, »Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche. Eine kritische Untersuchung zur theaterwissenschaftlichen Bildquellenforschung«, *Maske und Kothurn* 3, 1957, S. 22 ff., W. Greisenegger, »Untersuchungen zur theaterwissenschaftlichen Bildquellenforschung«, *Maske und Kothurn* 13, 1967, S. 180 ff., A. Rohde, *Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Dichtung im ausgehenden Mittelalter*, Berlin 1926, O. Pächt, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth Century England*, Oxford 1962 usw; weiter Bibliographie zu dieser Frage bei Roeder, *op. cit.*, S. 18 ff. und Nagler, *The Medieval Religious Stage, op. cit.*, S. 89 ff.).

Das wichtigste Hindernis für eine »stage production« des Textes sind aber die Bühnenanweisungen selbst, die sich trotz der Imperative und Konjunktive nahe an einer simplen Narration bewegen, indem sie häufig dieselben oder fast dieselben Formulierungen verwenden wie die Bibelpassagen. Auf keinen Fall bilden sie einen wirklichen »Führer« für die szenische Realisation und eine praktische Anleitung für die Lösung der zahlreichen Bühnenprobleme. Viele Beispiele dieser Art finden sich ausführlich diskutiert im Kommentar der Ausgabe von 2006 (S. 205–249). Besonders im zweiten Teil des Textes, nach dem Galgenende des Verräters Judas, das einfach nur erwähnt wird, werden die Bühnenanweisungen noch lakonischer und dysfunktionaler. Die praktische Lösung, sich die Didaskalien von einem »Evangelisten« gesprochen zu denken, ist durch die Tatsache aufgehoben, daß sie sich im Imperativ (oder Konjunktiv) direkt an den Organisator der Aufführung richten, so als ob er das *scenario* als schriftliche Anleitung für die Realisierung der Vorstellung in Händen hielte.

Wenn man die Struktur des Bühnenraums mit den westlichen Konventionen des religiösen Theaters vergleicht, kann man zu einigen komparatiblen Schlüssen gelangen. Denn dort sind die einschlägigen Schwierigkeiten ganz ähnliche: die Details bleiben gewöhnlich durchaus unsicher. Die Verben »μετακινοῦμαι«, »ἐξέρχομαι«, »εἰσέρχομαι«, »ἀπέρχομαι« usw., sprechen dafür, daß man bei den Bühnenbildern höchstwahrscheinlich an stabile Konstruktionen von Spielständen zu denken hat, die in simultaner Weise auf einen größeren offenen Raum verteilt sind. Eine systematische Analyse der Bühnenanweisungen, inwieweit sie die Struktur und Position dieser Spielstände indizieren und definieren, führt zu keinen sicheren Ergebnissen. Das Publikum hat man sich als zwischen diesen Spielständen stehend zu denken, eventuell als Komparsen aktiv an manchen Szenen teilnehmend, wie als Judenmenge beim Verhör Christi durch Pilatus und Herodes oder beim Einzug in Jerusalem. Man ist in der Lage, die Anforderungen an Bühnenbildern aufgrund der thematischen Struktur des Textes einigermaßen genau aufzulisten[315], doch verfügen wir nur über indirekte und widersprüchliche Hinweise darauf, wie und in welcher Reihenfolge man sich diese Spielstände im Raum verteilt zu denken hat. Diese Situation ist für die westlichen Passionsspiele nicht unbekannt, sondern eher

315 Ploritis, *op. cit.*, S. 194 ff. Wenn man die einlinige Raumstruktur der »Passion von Valenciennes« als Vergleichsgrundlage heranzieht, wo die *mansiones* (Spielstände) nebeneinander stehen, so könnte sich eine Schwierigkeit in ihrem multiplen Gebrauch ergeben aufgrund der großen Distanz vor allem der äußeren Spielstände. In deutschsprachigen Landen waren die Spielstände dreidimensional auf dem Stadtplatz verteilt, so daß die Abstände nicht allzu groß gewesen sein dürften. Vgl. in der Folge.

die übliche. Von ganz wenigen Passionsspielaufführungen haben sich Bühnenpläne erhalten, wie z. B. von Renwat Cysat für die »Luzerner Passion« (1593)[316], oder von Vigil Raber für das »Bozener Passionsspiel« (1514)[317]; problematischer sind schon das »Alsfelder Passionsspiel« (1501)[318] und das von Villingen (c. 1595)[319]. Diese Bühnenpläne geben eine Vorstellung von der Komplexität und der Anzahl der Bühnenstände. Doch betreffen diese Fälle Passionsspiele des 16. Jahrhunderts. Im übrigen ist bekannt, wie viele methodische und hermeneutische Probleme der Rekonstruktion des Bühnenraums offen bleiben, wenn zwar bekannt ist, auf welchem Platz oder in welcher Kirche genau die Vorstellung gegeben wurde, und wie oft diese Ungewißheiten zu Forschungskontroversen geführt haben, wie dies etwa beim »Ludus Paschalis« von Tours der Fall war[320], bei den voluminösen »Actes des Apôtres« der Brüder Greban in Bourges (1536)[321], dem »Mystère de Trois Doms« in Romans (1509)[322], im Falle der »Frankfurter Passion« (1450 ff.)[323] und der »Pas-

316 M. B. Evans, *The Passion Play of Lucerne*, New York 1943, H. Wyss, *Das Luzerner Osterspiel*, 3 Bde., Bern 1967 (mit Bibliographie).

317 A. Pichler, *Über das Drama des Mittelalters in Tirol*, Innsbruck 1850, R. Nordsieck, »Der Bühnenplan des Vigil Raber: ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Mittelalters«, *Monatshefte für deutschen Unterricht* (Festschrift M. B. Evans) 37 (1945) S. 114–129, W. F. Michael, »The Staging of the Bozen Passion Play«, *The Germanic Review* 25 (1950) S. 178–195.

318 R. Froning, *Das Drama des Mittelalters*, 3 Bde., Stuttgart 1891–92, Bd. I, S. 267, W. F. Michael, *Frühformen der deutschen Bühne*, Berlin 1963, S. 35 ff., H. Legband, »Die Alsfelder Dirigierrolle«, *Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde*, N. S. 3 (1904) S. 393–456 1904, H. Rueff, *Das Rheinische Osterspiel der Berlinern Handschrift Ms. germ. fol. 1219*, Berlin 1925, S. 45 ff.

319 A. M. Nagler, »Der Villinger Bühnenplan«, *The Journal of English and German Philology* 54 (1955) S. 318–331, M. B. Evans, »The staging of the Donaueschingen Passion Play«, *Modern Language Review* 15 (1920) S. 65–76, 279–297, G. Dinges, *Untersuchungen zum Donaueschinger Passionsspiel*, Breslau 1910.

320 G. Cohen, *Anthologie de drame liturgique en France en Moyen-Age*, Paris 1955, S. 36 ff., E. Krieg, *Das lateinische Osterspiel von Tours*, Würzburg 1956.

321 J. Thibourt, *La relation de l'ordre de la triumphante et magnifique monstre du Mystère des Actes des Apôtres faite à Bourges*, Bourges 1836, R. Lebègue, *Les Mystère des Actes des Apôtres*, Paris 1929, K. Christ, »Die Aufführung von Mysterien in Issoudun (1535) und Bourges (1536) nach dem Bericht der Zimmerschen Chronik«, *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* 46 (1923), p. 319 ff., J. Hashim, »Notes towards a Reconstruction of *Le Mystère des Actes des Apôtres* as Presented at Bourges, 1536«, *Theatre Research* 12 (1972), p. 42 ff.

322 P.-E. Giraud, *Composition, mise en scène et représentation du mystère des Trois Doms*, Lyon 1848, P.-E. Giraud/U. Chevalier, *Le mystère des Trois Doms*, Lyon 1887.

323 J. Petersen, »Aufführungen und Bühnenplan des älteren Frankfurter Passionsspieles«, *Zeitschrift für deutsches Altertum* 59 (1921/22) S. 83 ff.

sion von Mons« (1501)[324]. Und es ist endlich auch bekannt, wie hoffnungslos es für die Forschung ist, eine wissenschaftlich dokumentierbare Rekonstruktion des Bühnenraums zu geben, wenn man mit Bühnenanweisungen im Text alleingelassen wird, wie dies der Fall ist bei »Jeu d' Adam«[325], »La Seinte Resurreccion«[326], der »Passion von St. Gallen«[327], dem »Innsbrucker Passionsspiel« (1391)[328], dem »Rheinischen Passionsspiel«[329], den beiden Passionen des »Ludus Conventriae«[330], usw. In diesen Fällen sind die relevanten Forschungskontroversen zahlreich und schwierig einer dauerhaften Lösung zuzuführen. Die Rekonstruktion von Bühnenraum und Bühnenständen des Zypriotischen Passionszyklus ist mit vielen Ungewißheiten behaftet und nur unbeweisbare Spekulationen lassen sich darüber anstellen, mit einziger komparativer Basis die byzantinischen Ikonographie.

Den praktischen Teil der Aufführung haben bis zu einem gewissen Ausmaß Mahr und Solomos schon kommentiert. Letzterer, selbst Regisseur, hielt dafür, daß der Organisator der Vorstellung alle Fragen, die der Text offenläßt, gelöst hätte[331], doch die Absenz jeglicher Theatralität geht viel tiefer und zeigt den Kompilator des *Cento* am Ende als völlig unerfahren in Bühnenangelegenheiten: er hat keinerlei konkrete Vorstellung von der Funktionalität von Bühnenanweisungen als Anleitungen zur Koordinierung von Bühnenaktionen; er verwendet *didascaliae* bloß als Ausdrucksmittel der narrativen Wiedergabe von Bühnenhandlung[332]. Die *Cento*-

324 G. Cohen, *Le livre de conduite du régisseur et la compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Strasbourg 1925, ders., *Études d'historie de théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance*, Paris 1956, S. 234.

325 Wie oben, zusätzlich G. Cohen, *Historie de la mise en scène dans le théâtre religieux de Moyen Age*, Paris 1926, S. 51–62, W. Greisenegger, »Religiöses Schauspiel als politisches Instrument: Beobachtungen am altfranzösischen Adamsspiel«, *Maske und Kothurn* 21 (1975) S. 1–32.

326 Nagler, *The Medieval Religious Stage, op. cit.*, S. 3–6.

327 E. Hartl, *Das Benediktbeurener Passionsspiel, das St. Gallener Passionsspiel*, Halle 1952, ders., »Untersuchungen zum St. Gallener Passionsspiel«, *Festschrift W. Stammler*, Berlin/Bielefeld 1953, S. 109–129, W. Müller, *Der schauspielerische Stil im Passionsspiel des Mittelalters*, Leipzig 1927.

328 E. Hartl (ed.), *Das Drama des Mittelalters*, Bd. 2, *Osterspiele*, Leipzig 1937, S. 122–125, R. Steinbach, *Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters*, Köln/Wien 1970, S. 61 ff.

329 H. Rueff, *Das Rheinische Osterspiel der Berlinern Handschrift Ms. germ. fol. 1219*, Berlin 1925.

330 K. S. Block (ed.), *Ludus Conventriae, or the Play Called Corpus Christi*, London 1922, K. Cameron/St. J. Kahrl, »The N-town Plays at Lincoln«, *Theatre Notebook* 20 (1965/66), p. 61–69, H. Craig, *English Religious Drama of the Middle Ages*, Oxford 1955, S. 253, C. Gauvin, *Un Cycle du théâtre religieux anglais du Moyen Age. Le jeu de la ville de ›N‹*, Paris 1973, A. C. Gay, »The ›Stage‹ and the Staging of the N-Town Plays«, *Research Opportunities in Renaissance Drama* 10 (1967), p. 135–140.

331 Solomos 1964, *op. cit.*, S. 168.

332 Puchner, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου, op. cit.*, S. 106.

Technik erstreckt sich stellenweise auf die Bühnenanweisungen selbst und unterminiert letztlich Ziel und Zweck des Textes: die theatralische Aufführung. Das Fehlen jeglichen Wissens um die elementarsten Regeln und Prinzipien der Dramaturgie kann durch den Wunsch nach szenischer Realisation allein, wie er im Prolog ausgedrückt wird, nicht aufgewogen werden. Somit läßt sich festhalten, daß der Text für eine szenische Produktion vorgesehen ist, doch ist es nicht möglich, ihn ohne weitreichende Aus- und Umarbeitung aufzuführen. Er ist dramatisch nicht elaboriert, die Bühnenanweisungen sind zu vage und konventionell, um die Bühnenaktion so vieler Personen und Handlungen tatsächlich zu regeln. Wie es scheint, hat der Kompilator für die praktischen Probleme der Aufführung keinen Gedanken verschwendet, ganz im Gegensatz dazu, was er im Prolog schreibt und fordert und in den ersten Szenen bis zu einem gewissen Grade auch verwirklicht. Der *Cento*-Text kann ohne weitreichende Emendationen, Interpretationen, Klärungen, Zusätze und Umstellungen der ganzen Bühnen-»Ökonomie« nicht gespielt werden. August Mahr hat diese Notwendigkeit gespürt: doch die Ergänzung aller *incipit* allein, mit zum Teil zweifelhaften Resultaten in manchen Punkten, hilft am Ende auch nicht, diese mannigfaltigen Aufführungsprobleme zu lösen. Spyros A. Evangelatos hat in seiner rezenten Spielfassung diese Probleme umgangen, indem er einen Evangelisten einführte, der die Bühnenanweisungen laut verliest bzw. psalmodiert, und statt der Vielfalt der Bühnenbilder eine abstrakte multifunktionale Andeutungsbühne verwendet. Doch sind dies Bühnenlösungen für das heutige Theater und haben mit den Bühnenkonventionen und –möglichkeiten des mittelalterlichen religiösen Theaters nichts zu tun. Somit bleibt als Konklusion: es gibt ernsthafte und begründete Zweifel daran, ob dieser Text in seiner Zeit wirklich jemals aufgeführt worden ist.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Zypriotische Passionszyklus bleibt ein rätselvoller Text, was die Motivationen seiner Kreation betrifft, doch auch die Autorschaft, den eigentlichen Zweck, an wen er sich wendet und im Rahmen welcher Institution er produziert worden ist. Es ist der einzige Text der mittelbyzantinischen Periode, der mit Gewißheit von seinem Autor verfaßt worden ist, um aufgeführt zu werden, aber selbst die absolute Absenz jeglicher Erfahrung für eine solches Unterfangen dokumentiert. Es ist mehr als zweifelhaft, ob er in der mittelalterlichen Ära jemals aufgeführt wurde. Wie es scheint, gibt es keinerlei Spuren irgendeiner Rezeption. Es ist unbekannt, warum der Text vom Schreiber A des Kodex *Vatic. Palat. Gr.* 367 kopiert wurde, an sich

ein vielbeschäftigter Notar und wahrscheinlich Sekretär des königlichen *secrète*, der mit kirchlichen und säkularen Angelegenheiten beschäftigt war. Der Text ist ein religiöser dialogischer Prosa-*Cento*, doch verglichen mit dem »Christus patiens« hat er keinerlei ästhetischen oder artistischen Wert, eine hastige Kompilation, die zum Teil aus dem Gedächtnis vorgenommen wurde. Als Sprachmedium wird die mittelbyzantinische *koine* mit einigen volkssprachigen Elementen verwendet. Stil und Sprache, wie auch die Parallelen in der Ikonographie deuten auf eine mittelbyzantinische Kulturschicht, auf jeden Fall aber in die nachikonoklastische Periode nach dem 10. Jahrhundert. Aus kodikologischen Gründen muß die Kompilation auf jeden Fall vor 1320 stattgefunden haben. Zweifellos stammt das »Material« und die thematische Struktur, Theologie und Ikonologie des Textes aus der orthodoxen Tradition. Auf der anderen Seite aber sind sein primitiver Realismus, die Tendenz zur Detaildarstellung und die realistische Auffassung der Bühnenaktion in essentieller Weise inkompatibel mit der Ikonentheologie des Hl. Johannes von Damaskus, dem Verbot der Mimesis und der vergeistigten Spiritualität der Homiletik und der religiösen byzantinischen Dichtung im allgemeinen. Im Gegensatz dazu sind solche Charakteristika im lateinischen religösen Drama des Westens nachweisbar, da im 12. und vor allem im 13. Jahrhundert die Passionsspiele zunehmen und sich in Form von Theateraufführungen verbreiten. Es scheint keinen nachweisbaren direkten Konnex vom Typ Vorbild – Imitation zu geben, sondern bloß die Existenz der westlichen Konvention von Aufführungen von Passionsspielen mag die Idee zur Kreation des Zypriotischen Passionszyklus geliefert haben als eine Art orthodoxes *pendant* zu den lateinischen Passionsspielen. Es ist mehr als zweifelhaft, ob dieses Unterfangen mit einer wirklichen szenischen Realisierung des Textes vollendet wurde. Wie es scheint, hat dieser Versuch keinen weiteren Widerhall gefunden oder irgendwelche Konsequenzen gezeigt. Es gibt keinen plausiblen Grund, an der zypriotischen Herkunft des *Cento* zu zweifeln, denn nur auf der Insel der Aphrodite zur Zeit der Kreuzfahrerherrschaft war eine solche tiefgehende bilaterale Infiltration und gegenseitige Durchdringung der mittelalterlichen Kulturen von Ost und West möglich, nach Maßgabe der Verbindungen des Königshauses der Lusignans zu verschiedenen europäischen Höfen, der Etablierung der Lateinischen Kirche auf der Insel und aufgrund des kontinuierlichen Pilgerstroms in allen mittelalterlichen Jahrhunderten aus ganz Europa nach Palästina, für welche Reise die letzte Station auf der weiten und gefährlichen Seereise Zypern gewesen ist.

Diese Konklusion läßt wiederum so manches philologische Problem des Zypriotischen Passionszyklus offen, wie Autorschaft, exakte Datierung, Zweck, soziales Milieu usw.; doch auf jeden Fall kann nachgewiesen werden, daß seine Existenz ein fragwürdiges Argument in der Diskussion um das byzantinische »Theater« ist:

es handelt sich zwar um ein literarisches Produkt der orthodoxen Tradition, doch die Möglichkeit einer Beeinflussung aus dem Westen, was die Idee eines spielbaren Textes für eine Theateraufführung betrifft, ist nur schwer von der Hand zu weisen. Das bedeutet, daß Zypern eine spezielle Position in der mittelalterlichen Theatergeschichte zuzuweisen ist: es ist der einzige Ort im Osten, wo die Idee der Passionsaufführung von den orthodoxen Griechen im byzantinischen Reich adoptiert wurde – es ist kein anderer vergleichbarer Fall bekannt, noch hatte dieses Unterfangen irgendwelche nachweisbare Konsequenzen gehabt oder Imitatoren gefunden; im Gegenteil, das Experiment scheint gescheitert zu sein. Der Text, nach dem Wunsch des Kompilators ein »theatralischer«, ist nicht wirklich theatralisch, trotz der Bemühungen von August Mahr, aus ihm ein spielbares Passionsspiel zu machen; er kann nicht, so wie er ist, als wirkliche Grundlage einer szenischen Realisierung fungieren, freilich nach Maßgabe der Konditionen und Konventionen des religiösen Theaters der Zeit. Es handelt sich um einen ersten Entwurf, der das substantielle Fehlen jeglicher Theatererfahrung dieses Autors auf explizite Weise dokumentiert.

Nirdendwo im Byzantinischen Reich ist ein solcher Versuch einer Aufführungsorganisation eines Passionsspiels nachzuweisen, vorwiegend aus theologischen Gründen, und dies verleiht Zypern eine spezifische Rolle in der Theater- und Literaturgeschichte Griechenlands und Europas. Das bedeutet freilich nicht, daß man das Eiland der Aphrodite als Theaterprovinz des religiösen Mittelalters von Europa bezeichnen könnte, denn dieser einzige Versuch in diese Richtung blieb völlig isoliert und seine letztliche Realisierung ist mehr als zweifelhaft.

Das griechische Volksbuch des »Bertoldo« (1646): von der Dialoghaftigkeit eines popularen Lesestoffes

Der Begriff der Dialoghaftigkeit wurde von Jan Mukařovský in die literarische Textanalyse eingeführt[1] und umfaßt alle drei Literaturgattungen, vorzugsweise natürlich das Drama[2], aber auch die erzählende Prosa, wo der Wechsel zwischen »showing« und »telling« zu den häufigsten Techniken der Verlebendigung der Narration gehört[3]. Die direkte Rede der Kommunikationspartner bringt die vermittelnde Erzählerfigur zum vorläufigen Verschwinden und der Leser wird unmittelbarer Zeuge einer »Szene«, die er aus nächster Identifikationsdistanz als »Zuschauer« verfolgt. Damit verselbständigt sich die Narration in diesem Teil und entzieht sich scheinbar der Kontrolle und den persönlichen Optiken und Filtern der Erzählerfigur, freilich nicht des Autors. Man könnte auch von einer gewissen »szenischen« oder auch »theatralischen« Qualität sprechen, die die Identifizierung mit Personen und Situation für den Leser erleichtert, ja ihn dazu geradezu herausfordert. Wollte man die Terminologie des Films anwenden und die jeweilige Erzählerdistanz zu dem Erzählten mit einer Kameraeinstellung vergleichen, so könnte man von einer Kamerafahrt von *gros plan* zu *zoom* sprechen[4].

Dialoghaftigkeit steht in dialektischem Verhältnis zur Monologhaftigkeit; die Begriffe decken sich jedoch nicht mit Dialog und Monolog. Die Platonischen Dialoge etwa zeichnen sich durch hohe Monologhaftigkeit aus, die sich in den Durchschnittswerten eines niedrigen Dialogtempos ausdrückt (durchschnittliche Sprechpartlänge). Die Dialogform wird auch zu byzantinischer Zeit in Traktaten usw. wei-

1 J. Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt 1967, S. 108–149.

2 M. Pfister, *Das Drama*, München 1977, S. 180–219. Zum neugriechischen Drama vgl. W. Puchner, »Monolog und Dialog in der mittelgriechischen Dramatik. Quantitative Untersuchungen zur klassizistischen Dramaturgie«, *Zeitschrift für Balkanologie* XXII/2 (1986) S. 196–221 (*Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 238–260).

3 Für die griechische Prosa D. Tziovas, »Η οπτική γωνία στην αφήγηση και οι υπαγορεύσεις της πλοκής«, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματικότητα στη διαλογικότητα*, Athen 1993, S. 19–59 (zur älteren englischen Terminologie mit weiterführender Bibliographie).

4 Zur Anwendung dieser Technik auf die Erzählanalyse vgl. Kap. 9.

tergepflegt[5]; sie tritt auch in mündlichen Narrationsformen auf wie dem Märchenerzählen, wo es zu einer richtigen *performance* mit Gesten, Mimik, Stimmverstellen usw. kommen kann[6]. Selbst das Alltagsgespräch kennt diesen performativen Aspekt[7]. In der traditionellen Volkskultur gibt es richtige »Bühnen« des Wechselgesprächs, wie das Kaffeehaus und den Dorfbrunnen, im urbanen Bereich der Friseursalon und das Einkaufsgeschäft[8]. Dialoghaftigkeit findet sich in den Volksgattungen neben dem Märchen auch in den Schwänken[9] und den Balladen, was dazu geführt hat, daß eine ganze Reihe von Balladen dramatisiert worden sind[10]. Solche Dialogszenen finden sich auch in popularen Lesestoffen[11], ob diese nun direkt mit der oralen Überliefe-

5 H. Hunger, *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών,* Bd. II, Athen ²1997, S. 555 ff.

6 D. Braid, »Performanz«, *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 10 (Berlin/New York 2001) Sp. 730–743 (mit umfangreicher Bibliographie). Zum mimischen Vortrag vgl. auch Kap. 1.

7 Vgl. die klassischen Monographien von Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959, *Behavior in Public Places*, New York 1967, *Interactional Ritual*, New York 1967, *Frame Analysis*, Harmondsworth 1975 usw.

8 Vgl. z. B. J. du Boulay, »Gossip, Friendship, and Quarrels«, *Portrait of a Greek Mountain Village,* Oxford 1974, S. 201–229 und die Monographie von J. K. Campbell, *Honor, Family and Patronage. A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Oxford 1964).

9 M. G. Meraklis, *Ευτράπελες διηγήσεις. Το κοινωνικό τους περιεχόμενο*, Athen 1980.

10 In Auswahl: G. Ioannou, *Το δημοτικό τραγούδι. Παραλογές*, Athen 1975, S. 21 ff., W. Puchner, »Η παραλογή και το δράμα«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 307–330 (*Laographia* 35, 1986–89, S. 129–145), G. P. Pefanis, »Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς. Το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρσης«, *θέματα Λογοτεχνίας* 8 (1998) S. 92–109, ders., »Η δραματοποίηση των παραλογών Β΄ (του Μαυριανού και της αδερφής του). Τέσσερεις περιπτώσεις: Κ. Γ. Ξένος, Ν.Ποριώτης, Ν. Καζαντζάκης, Γ. Θεοτοκάς«, *Πόρφυρας* 88 (1998) S. 250–274, K. Petrakou, »Το πρώτο (;) θεατρικό έργο του Φώτου Πολίτη«, *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 3 (2000) S. 221–256, W. Puchner, »Η *Ροδόπη* του Νικόλαου Ποριώτη (1913). Αισθητισμός, αρχαία τραγωδία και δημοτικό τραγούδι στην ελληνική δραματουργία στις αρχές του 20ού αιώνα«, *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα,* Athen 2002, S. 203–251.

11 Es sei hier der Terminus »popular« dem abwertenden »populär« vorgezogen. »Das Prädikat ›populär‹ bedeutet zwar ein beliebtes und gut verkauftes Kuturgut, impliziert jedoch einen pejorativen Charakter« (M. Kaliambou, *Heimat – Glaube – Familie. Wertevermittlung in griechischen Popularmärchen (1870–1970)*, Neuried 2006, S. 13). Zu der Frage in Auswahl: R. Schenda, *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910*, Frankfurt 1970 (München 1977), ders., *Die Lesestoffe der Kleinen Leute. Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1976, B. J. Warneken, *Populare Schreibkultur. Text und Analyse*, Tübingen 1987, W. Nutz/V. Schlögell, »Der Heftromanleser als popularkulturelle Erscheinung«, *Communication* 12/3 (1986) S. 7–39, K.

rung in Zusammenhang stehen oder Produkte der Hochliteratur sind, die zu vielgelesenen »Volksbüchern« geworden sind, welche wiederum in die mündliche Überlieferung eingehen können (wie z. B. bei den italienischen *novelle* der Renaissance)[12]. Die griechischen »Volksbücher« zur Zeit der Türkenherrschaft wurden gewöhnlich in Venedig gedruckt und fanden Absatz in weiten Teilen der Balkanhalbinsel: z. B. die Prosafassung des Alexanderromans, »Erofile«, die Äsopbiographie, die Äsopfabeln, »Bertoldo«, der »Spanos«, »Syntipas«, die »Voskopoula« und »Erotokritos«[13]. Allein die Zusammenstellung dieser Titel zeigt die erstaunliche Unterschiedlichkeit von Inhalten, Stilschichten und literarischen Genres: neben Werken der Weltliteratur finden sich auch anspruchslose Volkserzählungen und Parodien. Das was sie verbindet, ist die Akzeptanz von einem weiten Leserkreis in den breiteren Populationsschichten und die gewöhnlich hohe Auflagenzahl. Die Akzeptanz wird hervorgerufen durch die Stimulierung der Sentimentalität, die erbaulichen Inhalte und die beißende Satire.

Die Dialoghaftigkeit ist in fast allen diesen popularen Lesestoffen relativ hoch zu veranschlagen: »Erofile« ist eine Tragödie, doch auch »Erotokritos« weist umfangreiche Dialogpartien auf[14]; dort werden die Sprecherindikationen sogar wie im Drama angeschrieben. Ähnliches trifft man auch im »Bertoldo« an. Diese dramatisch-narrative oder dramatisch-poetische Mischform taucht in der kretischen Literatur schon früh auf: in den »Fragen und Antworten des Fremden und der Wahrheit« (»Ερωτήματα και Αποκρίσεις Ξένου και Αληθείας«) von Leonardos Dellapor-

Roth, »Populare Lesestoffe in Bulgarien. Zur Geschichte der städtischen Popularkultur in Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert«, *Ethnologia Europaea* 14 (1984) S. 80–91 usw.

12 D. P. Rotunda, *The Motiv-Index of the Italian Novelle in Prose*, Bloomington 1942. Zu einem Fall der Überlieferung von Versbruchstücken in griechischen Märchen vgl. M. I. Manusakas/W. Puchner, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekannten kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*, Wien 1984 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 436).

13 G. Veloudis, *Das griechische Druck- und Verlagshaus »Glikis« in Venedig (1670–1854). Das griechische Buch zur Zeit der Türkenherrschaft*, Wiesbaden 1974 (griechische Fassung, Athen [1987]), Ch. G. Patrinelis, *Το ελληνικό βιβλίο κατά την Τουρκοκρατία,* Thessaloniki 1981, E. D. Liata, »Ειδήσεις για την κίνηση του ελληνικού βιβλίου στις αρχές του 18ου αιώνα«, *Ο Ερανιστής* 14 (1977) S. 1 ff. Zur Zwischenlage dieser Texte zwischen mündlicher und schriftlicher Tradition vgl. W. Puchner, »Επιβιώματα της κρητικής αναγεννησιακής λογοτεχνίας στον ελληνικό και βαλκανικό λαϊκό πολιτισμό. Παρατηρήσεις πάνω στην αλληλεξάρτηση της προφορικής και της γραπτής παράδοσης«, E. Antzaka-Veis/L. Papadaki (eds.), *Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (19ος και αρχές 20ού αι.).* Συνάντηση εργασίας 21–22 Απριλίου 1988, Athen 1995 (Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Τετράδια εργασίας 15) S. 53–65.

14 Zu statistischen Angaben dieser Dialoghaftigkeit D. Holton, »Πώς οργανώνεται ο *Ερωτόκριτος*;«, *Cretan Studies* 1 (1988) S. 157–167.

tas (zwischen 1403 und 1411), wo die Grundstruktur der Verserzählung dialogisch ist[15], in den Traumgedichten von Marinos Falieros (»Ενύπνιον« und »Ιστορία και Όνειρον« Beginn des 15. Jahrhunderts), – dialogisch ist auch sein Kreuzigungsthrenos »Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωσιν του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού«[16] –, wo ganze Theaterszenen vorkommen, die auf die frühe humanistische Komödie der Italienischen Renaissance verweisen[17]. Das Phänomen findet seine Fortsetzung in der »Schöpfung« (»Κοσμογέννησις«) von Choumnos[18] und im umfangreichen kretischen Gedicht »Altes und Neues Testament« (»Παλαιά και Νέα Διαθήκη«)[19]. Und später noch im zweibändigen »Weiberspiegel« (»Καθρέπτης Γυναικών«) von Kaisarios Dapontes (1766), wo die »Beispiele« eingelagert sind in einen durchgehenden Dialog zwischen Psyche und Chariton, der die Basis der gesamten Erzählung abgibt[20].

Durch den Prozeß des Vorlesens vor einem analphabetischen Publikum stehen diese Lesestoffe sozusagen mit einem Fuß in der mündlichen Überlieferung. Die starke Dialoghaftigkeit vieler dieser Texte führt auch dazu, daß breitere griechische Populationsschichten, lange bevor sie noch mit Theater in Berührung gekommen sind, über ausreichende Erfahrung in der »Theatralität« von Dialogen verfügten. Diese Vorleseaktionen mögen sich nicht viel von der Situation des Märchenerzählens unterschieden haben und zeichneten sich vermutlich durch einen ähnlich performativen Charakter aus.

Die griechische Fassung des italienischen »Bertoldo« (1646), weniger seine Fortsetzung als »Bertoldino«, sind dafür ein gutes Beispiel. Der italienische »Bertoldo« besteht aus einem Sammelsurium von Sprichwörtern, witzigen Redensarten, Rätseln, Schwankmotiven um den schlauen Bauern, Anekdoten, Fabeln des Äsop und Lehren des Salomo[21]. Viele der Motive finden sich auch in den mündlichen Überliefe-

---

15 M. I. Manousakas, Λεονάρδου Ντελλαπόρτα, *Ποιήματα (1403/1411)*. Έκδοση κριτική. Εισαγωγή, Σχόλια και Ευρετήρια Μ. Ι. Μανούσακας, Athen 1995, S. 42–50, 57–95, 113–128, 205–328.

16 Vgl. die kritische Edition von Wim F. Bakker und Arnold F. van Gemert, Heraklion 2002.

17 A. van Gemert, *Μαρίνου Φαλιέρου Ερωτικά Όνειρα*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο, Thessaloniki 1980 (Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 4).

18 G. A. Megas, *Γεωργίου Χούμνου. Η Κοσμογέννησις. Ανέκδοτον στιχούργημα του ΙΕ΄ αιώνος. Έμμετρος παράφρασις της Γενέσεως και Εξόδου της Παλαιάς Διαθήκης*, Athen 1975.

19 Ausgabe nach der Transskription von N. M. Panagiotakis durch St. Kaklamanis/G. Mavromatis, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη, ανώνυμο κρητικό ποίημα (τέλη 15ου – αρχές 16ου αι.)*, Venedig 2004, dazu nun W. Puchner, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Venedig 2009.

20 Vgl. W. Puchner, »Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα. Προπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα«, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995, S. 141–344, bes. S. 191–203.

21 Vgl. auch W. Puchner, »Zu Rezeptionswegen popularer (Vor-)Lesestoffe der Belletristik in Süd-

rungen der Balkanvölker. Der italienische Volksdichter Giulio Cesare Croce (1550 –1609/1620)[22] stellte 1592 ein Unterhaltungsbuch mit dem Titel »Le sottilissime astutie di Bertoldo« zusammen, das 1606 in Milano in Druck ging[23], zum Großteil basierend auf dem spanischen »El Dyalogo di Salomon e Marcolpho« (16. Jahrhundert), eine Übersetzung des mittelalterlichen »Dialogus Salomonis et Marcolfi«, der europaweit verbreitet war[24] und sich über byzantinische Vermittlung auf die orientalischen Traditionen um die Weisheitssprüche Salomos stützt[25]. Der italienische »Bertoldo« zusammen mit der Fortsetzung »Bertoldino«[26] von Croce erfuhr eine erstaunliche Rezeptionskarriere[27]: Übersetzungen gab es vorerst ins Portugiesische (1743), dann ins Spanische (1745) und Französische (1750), von dort ins Deutsche (1751), und von der griechischen Übersetzung, der frühesten überhaupt (1646), entsprangen die rumänischen (1774) und bulgarischen Versionen (1853), während die kroatischen (1771) und serbischen (1807) direkt auf das italienische Vorbild rekurrieren[28].

osteuropa im 18. und 19. Jahrhundert«, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 285–440, bes. S. 414 ff.

22 Der gerade durch dieses Volksbuch berühmt geworden ist (vgl. I. Lackner, *Ein Versuch zur literarischen Entwicklung und zum Werdegang eines Volksbuches. – Das Volksbuch von Giulio Cesare Croce in Italien und Rumänien*, Diss. Salzburg 1979, S. 22, 260 ff.).

23 Le sottilissime astutie di Bertoldo, dove si scorge un villano accorto e sagace il quale doppo varii e strani accidenti a lui intervennti, alla fine per il suo ingegno raro e acuto vien fatto homo di Corte e Regio Consigliere, opera nova, e di granditissimo gusto, di Giulio Cesare dalla Croce, in Milano per Pandolfo Matatesta, 1606.

24 W. Benary, *Salomon et Marcolphus*, Heidelberg 1914, F. Vogt, *Die deutschen Dichtungen von Salomon und Markolf.* Bd. 1, *Salman und Morolf,* Halle 1880, G. L. Biagioni, *Marcolf und Bertoldo und ihre Beziehungen. Ein Beitrag zur germanischen und romanischen Marcolf-Literatur,* Köln 1930 (dazu Joh. Bolte, *Zeitschrift für Volkskunde* 2, 1931, S. 297), G. C. Pagani, »Il ›Bertoldo‹ di G. C. Croce et i suoi fonti«, *Studi Medievali* 3 (1911) S. 533–602. Zum Textvergleich G. A. Cibotto, *Giulio Cesare Croce, Bertoldo et Bertoldino in appendice Dialogys Salomonis et Marcolphi e El dyalogo di Salomon e Marcolpha,* Roma 1960 und L. Emery, *Bertoldo e Bertoldino. Dialogo di Salomone e Marcolfo*, Firenze 1951.

25 A. N. Wesselofsky, »Neue Beiträge zur Geschichte der Salomonsage«, *Archiv für Slawische Philologie* 6 (1882) S. 383–411, 548–590, V. Jagić, »Die christlich-mythologische Schicht in der russischen Epik«, *ibid.* 1 (1876) S. 82–133, A. Mazon, »Le centaire de la légende vieux-russe de Salomon et Kitovra«, *Revue des études slaves* 7 (1927) S. 42–62 usw.

26 Neuausgaben von G. Dossena 1965 (1981) zusammen mit der »Novella di Cacasenno«, der dritten Fortsetzung des Buches, ders. 1973 und 1984.

27 Vgl. M. Rouch, »Il ›Bertoldo‹ e il ›Bertoldino‹ di Giulio Cesare Croce e loro imitazioni e derivazione: Studio bibliografico«, *Strada maestra. Quaderni della Biblioteca Communale Giulio Cesare Croce i S. Giovanni in Perisceto* 5 (1972) S. 1–41.

28 M. Skowronski/M. Marinescu, *Die »Volksbücher« Bertoldo und Syntipas in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kulturvermittlung in Griechenland und Bulgarien vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1992, S. 426.

Der griechische »Bertoldo«[29] und »Bertoldino«[30] wurden im selben Jahr herausgegeben (Venedig 1646), hatten aber ein unterschiedliches Schicksal: die Fortsetzung um den dummen Sohn des Bertoldo und die wortgewaltige Marcolfa konnte keine vergleichbare Editionslaufbahn verzeichnen. In Kombination der einschlägigen Arbeiten von Marina Marinescu und Paolo Minelli lassen sich 44 Editionen bis zu Angelou's philologischer Ausgabe von 1988 ausmachen[31]: 1646, 1683, Anfang 18. Jh., 1753–55 (?), 1766, 1778, 1780, 1782, 1785, 1803 (2x) 1804, 1807, 1813, 1818, 1830, 1832, 1836, 1842 (2x), 1847, 1855, 1856, 1858, 1861, 1864, 1865, 1873, 1875, 1878, 1887, 1889, 1891, 1895, s.a, s.a., s.a., 1902, 1923, 1926, 1937, 1943, 1972, 1988[32]. Die letzte venezianische Ausgabe erscheint 1878, ab 1887 dominieren die Athener Ausgaben. Es ist erstaunlich, daß die venezianischen Druck- und Verlagshäuser noch bis ins letzte Viertel des 19. Jh. (1878!) die Produktion und den Vertrieb traditioneller griechischer Volksbücher in ihrer Hand hatten[33]. Die dichte Abfolge der Editionen nach 1766, aber vor allem im 19. Jahrhundert ist bemerkenswert, ebenso daß kein anderer Druckort als Venedig auftaucht. In der Lagunenstadt sind es die Verlagshäuser von Bortoli, Saros, Glykys, Theodosiou, Andreola, della Fenice, di S. Giorgio, die die vielen Neuauflagen besorgten, in Athen Anestis Konstantinidis, später Saliveros[34].

---

29 Der barock weitschweifige Titel der *editio princeps* betont die Schlauheit und Gedankenschärfe des Bauern, der zum königlichen Berater aufstieg. Neue philologische Ausgabe von Alkis Angelou, Giulio Cesare Dalla Croce, *Ο Μπερτόλδος και ο Μπερτολδίνος*, Athen 1988, S. 3–85.

30 Mit ähnlich weitschweifigem Titel Angelou, *op. cit.*, S. 89–170.

31 Vgl. wie oben.

32 Aus dem Katalog von Minelli fehlen die Athener Ausgaben 1902, s. a., 1923 και 1943 (Paolo Minelli, *Bertoldu tychai. Le fortune di Bertoldo in Grecia (1646–1988)*, Corso di laurea DAMS, Dipartimenti di Italianistica, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Bologna 1997, masch. ohne Seitenzählung; ich habe dem Verfasser für die Erlaubnis der Einsichtnahme in seine Arbeit zu danken), aus dem Editionskatalog von Marinescu (Skowronski/Marinescu, *op. cit.*, S. 414 ff.) fehlen die Ausgaben Anfang 18. Jh., 1803, 1818, 1864, 1865, 1889 και 1937.

33 E. Antzaka-Weis, »Die ›Volksbibliothek‹ des Anestis Konstantinidis. Zur Formierung eines Korpus von Popularliteratur bei Athener Verlegern im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts«, K. Roth (ed.), *Südosteuropäische Popularliteratur im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1993 (Südosteuropa-Schriften 13, Münchener Beiträge zur Volkskunde 14), S. 67–96 (S. 356–391 analytische Bibliographie), Veloudis, *Das griechische Druck- und Verlagshaus »Glikis«*, *op. cit.*, auch L. Vranoussis, »Les imprimeries vénitiennes et les premiers livres grecs«, H.-G. Beck/M. I. Manoussacas/A. Pertusi, *Venezia. Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV–XVI). Aspetti et problemi*, Bd. 2, Firenze 1977, S. 509–522 und ders., »L'hellénisme postbyzantin et l'Europe. Manuscrits, livres, impriméries et maisons d'édition«, XVI. Internationaler Byzantinistenkongreß, Akten II/1, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32/1 (1982), S. 393–480.

34 Dazu Antzaka-Weis, *op. cit.*

Im Vergleich dazu kommt »Bertoldino« nur auf 25 Auflagen: 1646, 1683, 1795, 1800, 1807, 1808–17 (?), 1818, 1842, 1847, 1848, 1855, 1858 (2x), 1864, 1869, 1871, 1874, 1879, 1887, 1921, 1923, 1925, 1928, 1937, 1972, 1988, die Editionslaufbahn ist allerdings die gleiche: bis 1879 in Venedig, ab 1887 in Athen[35]. Diese enorme Produktion ein- und desselben Buches hatte seine Auswirkungen vor allem auf den orthodoxen Teil der Balkanhalbinsel. Von der griechischen Version sind folgende rumänischen Übersetzungen bekannt: ca. 1774 (Hs.), 1775 (Hs.), um 1779 (Hs.), 1793–95 (Hs.), 1794 (Hs.), 1799 (Erstdruck), Anfang 19. Jh. (Druck), 1813 (Hs.), um 1835 (Druck), 1836 (Druck), 1984 (Druck)[36]. Von den griechischen Versionen stammen mit der charakteristischen Zeitverschiebung im Vergleich zu den rumänischen auch die bulgarischen Fassungen: 1802 (Hs.), 1850 (Hs.), 1853 (Druck), 1896 (Druck), 1941 (Druck). Unabhängig von der griechischen Produktion entwickeln sich die kroatischen Druckversionen: 1771, 1779, 1799, 1857 (2x), 1862, 1869, 1877, 1885, 1889 (2x), 1903, 1966, und die serbischen: 1807, 1854, 1920, 1921, 1924, 1927, 1934[37].

Mit der Inhaltsanalyse der griechischen Version haben sich Angelou, Marinescu und Renata Lavagnini beschäftigt[38]. Die konkretesten Angaben vermittelt Marinescu: Croce schöpft viele Episoden aus der Salomonsage, manche davon hat er jedoch abgewandelt (z. B. das Gerichtsurteil des Königs Albuin über den Zank der Frauen, die sich um einen Spiegel streiten, während es anfänglich ein Kind war, Episode 3 in der Folge)[39]: dies betrifft die Beschreibung des Bertoldo zu Beginn und die Episoden 1, 3, 6–8, 13, 15 und 16 (vgl. in der Folge). Einige Episoden stammen auch aus der mündlichen Überlieferung: z. B. der Einzug Bertoldos auf einem Esel, den die Mücken fressen (Episode 2) entspricht dem Typ 875 nach Aarne – Thompson (»The Clever Peasant Girl«, Episode II)[40], oder die Neugierde der

35 Aus dem Editionskatalog von Minelli fehlen die Ausgaben 1800, 1887, 1921 und 1923, bei Marinescu (*op. cit.*, 416 ff.) die Ausgaben der Jahre 1683, 1808–17(?), 1855, 1928 und 1937.

36 Marinescu/Skowronski, *op. cit.*, S. 426 ff.

37 *Ibid.*

38 Angelou, *op. cit.*, S. *7–*211, Skowronski/Marinescu, *op. cit.*, S. 45–68, 95–113, R. Lavagnini, »Il Bertoldo neogreco«, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell' Università di Palermo* 3 (1984) S. 257–260.

39 Das ist das Thema des brechtschen »Kaukasischen Kreidekreises«, der an sich ein chinesisches Vorbild hat, aber auch sonst weit verbreitet ist (vgl. E. F. C. Ludowyk, »The Chalk Circle. A Legend in Four Cultures«, W. P. Friedrich (ed.), *Comparative Literature*, Capel Hill 1959, S. 249–256, Y.-Y. Song, *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie*, Bonn 1978, S. 140–146, 258–284, J. Knopf, *Brecht-Handbuch*, Stuttgart 1980, S. 256 ff.).

40 A. Aarne/St. Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki 1964 (FFC 184), S. 293. Die Neuausgabe von H.-J. Uther bringt in diesen Fällen keine Änderungen.

Frauen, die die Schachtel öffnen, woraus der Vogel entfliegt, entspricht Typ 1416 (»Die neue Eva«)[41], ebenfalls das Motiv der niedrigen Tür (damit sich Bertoldo vor dem König bücken muß, doch er tritt zuerst mit dem Hinterteil ein, Episode 10), die Episode, wo Bertoldo im Netz erscheint (Episode 7, schon in der Salomonsage vorhanden) variiert den Typ AaTh 875, oder die Epiosde mit Bertoldo im Sack (Episode 14) entspricht dem Schwankmotiv in AaTh 1535 (»Unibos«)[42], ein weitverbreitetes Motiv in der mittelalterlichen Literatur, das sich auch in den altfranzösischen Farcen wiederfindet, die Molière den Stoff für »Les fourberies de Scapin« geliefert haben[43] und über die *commedia dell'arte* in die komischen Szenen der »Ifigenia« von Petros Katsaïtis (1720) eingedrungen sind[44]. Bei diesen zusätzlichen Episoden handelt es sich gewöhnlich um Aufgabenstellungen des Königs an Bertoldo, die von der Drohung begleitet sind, daß, wenn er sie nicht erfüllt, er mit seinem Leben bezahle müsse, Aufgaben, die unerfüllbar scheinen, die jedoch Bertoldo mit seiner Schläue zu einem guten Ende bringt[45]. Insbesondere ist das Motiv der neugierigen Frauen, die die verbotene Schachtel öffnen und dem Vogel ungewollt die Freiheit schenken, in der mittelalterlichen Literatur auch als *exemplum* verbreitet[46], z. B. in der lateinischen Erzählung »Non plus sapere quam oportet sapere« aus dem Jahre 1300[47]. In einem speziellen Anhang der Monographie von Skowronski und Marinescu gibt es einen Motivkatalog zum »Bertoldo«, wo ähnliche mündliche Erzählungen der südosteuropäischen Völker festgehalten sind. Konkret wird hier der Zank der Frauen um den Spiegel angeführt (AaTh 1926, Mot. J 1171.1)[48], der viermal in Bulgarien nachzuweisen ist, die »Neue Eva« (AaTh 1416, Mot. C 324, H 1554.1), die in drei bulgarischen Geschichten wiederauftaucht, das Erscheinen des Bertoldo mit verschiedenen Gegenständen beim Erfüllen der Aufgaben des Königs (Klugheitswettbewerb AaTh 875, Mot. H 631–633, H 1053–1057) ist in neuen

41 Aarne/Thompson, *op. cit.*, S. 417.

42 Aarne/Thompson, *op. cit.*, S. 440. J. Müller, *Das Märchen von Unibos*, Jena 1934.

43 Vgl. W. Puchner, »Μολιέρος και Κατσαΐτης. Ιχνηλασίες σε μια θαμπή συσχέτιση«, *Πόρφυρας,* 104 (Κέρκυρα, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2002) S. 167–181.

44 Szene V/4 (E. Kriaras, *Κατσαΐτης, Ιφιγένεια – Θυέστης – Κλαθμός Πελοποννήσου,* Athen 1950, S. 92 ff.).

45 Marinescu, *op. cit.*, S. 59.

46 O. Guerrini, *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna 1879, S. 239 ff., P. Schwarz, *Die neue Eva. Der Sündenfall in Volksglaube und Volkserzählung*, Göppingen 1973, S.209 ff. (und das Lemma »Die neue Eva« in der *Enzyklopädie des Märchens* 4, Berlin/New York 1984, Sp. 563–569).

47 J. Klapper, *Erzählungen des Mittelalters in deutscher Übersetzung und lateinischem Urtext*, Breslau 1914, S. 350, Nr.154.

48 St. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, τόμ. I-VI, Copenhagen 1955–58.

bulgarischen, aber auch türkischen Märchen zu finden[49], Bertoldo im Sack (AaTh 1535, Mot. K 842) in bulgarischen und türkischen Schwänken[50], die Suche nach dem Galgenbaum (AaTh 1587, Mot. K. 558) kommt auch in einer bulgarischen Geschichte vor[51]. Mit der Herausgabe des bulgarischen Märchenkatalogs[52] kann das Motiv mit dem Mann im Sack (AaTh 1535) noch durch viele weitere Beispiel ergänzt werden, und das Motiv um den letzten Wunsch des zum Tode Verurteilten durch weitere vier Geschichten (AaTh 1587); in der Ausgabe der handschriftlichen Sammlung südslawischer Volkserzählungen von Friedrich Salomo Krauss[53] läßt sich eine Geschichte zur »Neuen Eva« nachtragen (Nr. 263), vier zum Klugheitswettbewerb (Nr. 79–82) und eine zum Mann im Sack (Nr. 228). Der Motivkatalog enthält keine griechischen Erzählungen; hier sind zu ergänzen: 106 Erzählungen zu dem Klugheitswettbewerb und 21 Schwänke um den Mann im Sack[54].

Der Widerhall des »Bertoldo« in der oralen Tradition des südosteuropäischen Raums läßt sich noch mit anderen Materialien dokumentieren. Die Beliebtheit der »Bertoldo«-Figur wurde in Rumänien und Bulgarien zwar von einheimischen Schelmengestalten wie *Hitŭr Petŭr*, *meșterul Perdar* (und sein dummer Sohn *Gugușel*), *Păcală*, *Nasreddin Hodscha* usw. verdrängt, doch blieb vielfach die Witzlage und das Aussehen das gleiche[55]. Auch in Serbien wird der türkische Schwankheld erst spät von Bertoldo abgekoppelt[56], kroatische Nasreddin-Ausgaben nach der Jahrhundertmitte des 19. Jahrhunderts enthalten noch wörtlich Bertoldo-Texte[57]. »Bertoldovci« ist als Trick und schlauer Witz in die bulgarische Umgangssprache

49 W. Eberhart/P. N. Boratav, *Typen türkischer Volksmärchen*, Wiesbaden 1953, Nr. 235.

50 Eberhart/Boratav, *op. cit.*, Nr. 351

51 Skowronski/Marinescu, *op. cit.*, S. 440.

52 L. Daskalova Perkowski, D. Dobreva, J. Koceva, E. Miceva (Kl.Roth, ed.), *Typenverzeichnis der bulgarischen Volksmärchen*, Helsinki 1995 (FFC 257).

53 Fr. S. Krauss, *Volkserzählungen der Südslaven: Märchen und Sagen, Schwänke, Schnurren und erbauliche Geschichten*, ed. R. L. Burt/W. Puchner, Wien/Köln/Weimar 2002.

54 W. Puchner, »Der unveröffentlichte Zettelkasten eines Katalogs der griechischen Märchentypen nach dem System von Aarne-Thompson von Georgios A. Megas. Das Schicksal eines persönlichen Archivs und seine Editionsprobeme«, W. Heissig/R. Schott (eds.), *Die heutige Bedeutung oraler Traditionen. Ihre Archivierung, Publikation und Index-Erschließung / The Present-Day Importance of Oral Traditions. Their Preservation, Publication and Indexing,* Opladen/Wiesbaden 1998 (Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 102) S. 87–106.

55 Skowronski/Marinescu, *op. cit.*, S. 337 ff., Roth, »Der verschriftlichte Schwankheld«, *Südosteuropäische Popularliteratur, op. cit.*, S. 264 ff.

56 F. Bajraktarević, »Nasredin-Hodžin problem«, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 14 (1934) S. 81–152, bes. S. 124 f.

57 Dies wird schon aus dem Titel augenfällig: *Nasradin iliti Bertoldo i njegova pritanka domišljatnost,*

eingegangen, ähnlich wie »păcăleala« und »păcălitura« ins Rumänische. Noch 1882 wird im Bulgarischen ein Dialog zwischen Bertoldo, Nasreddin Hodscha und Hitŭr Petŭr veröffentlicht[58].

Die Erzählung hat eine linienförmige Struktur und besteht aus einer Abfolge von Episoden rund um Bertoldo, den König und die Königin. Sie besteht aus 16 solchen Episoden, wenn man den Anfang und den Schluß (in der Folge mit römischen Ziffern) abzieht. Anfang: I) Proömion, II) Prolog, III) Beschreibung des häßlichen Bertoldo; 1. Gespräch zwischen Bertoldo und Albuin, 2. Einzug des Bertoldo auf einem Esel, der von Mücken gefressen wird, 3. das Urteil des Königs über den Zank der Frauen um den Spiegel, 4. Bertoldo besucht die Königin, wo ihn die Diener mit Wasser begießen wollen, 5. Befehl der Königin, ihn durchzuprügeln und Bitte des Bertoldo, ihn nicht auf den Kopf zu schlagen, 6. Bertoldo spuckt auf die Glatze des Parasiten, 7. Bertoldo erscheint im Netz, 8. Gespräch mit dem König über seine Vorfahren – »nichts ist weißer als der Tag« – der Kübel mit der Milch, 9. Frauen können kein Geheimnis bewahren: der Vogel entfliegt aus der geöffneten Schachtel, 10. die niedrige Tür – die Fabel von der Garnele und dem Krebs, 11. Bertoldo erscheint »mit dem Garten, dem Stall und der Mühle«, 12. der Ring, 13. die Täuschung der Hunde der Königin durch den Hasen, 14. der Mann im Sack, 15. die verkehrten Spuren – der Mann im Backofen, 16. die Verurteilung des Bertoldo zum Tode – die Suche nach dem Galgenbaum. Der Schluß: I) der Tod des Bertoldo, II) sein Epitaphios, III) Sprüche des Bertoldo, IV) das Testament des Bertoldo.

Zur leichteren Auffindung der entprechenden Stellen im griechischen Text seien hier die Originaltitel der Episoden sowie eine weiteren thematische Unterteilung (mit Kleinbuchstaben) vorgenommen (die Seitenanzahl verweist auf die Ausgabe von Angelou):

Anfang: I) Προοίμιον (S. 4), II) Επιχείρημα (Prolog S. 4), Γ) Ομορφάδες του Μπερτόλδου, Αποκοτία του Μπερτόλδου (»Schönheit und Kühnheit des Bertoldo«, S. 6).

1. Διάλεξις ανάμεσα του Βασ[ιλέως] και Μπ[ερτόλδου] (»Gespräch zwischen König und B.«, S. 8–10),
2. Πανουργία του Μπ. (»Schläue des B.«, S. 12),

himbenost i lukavština …, Zadar 1857, weitere Ausgaben 1862, 1877, 1885, 1889 (Roth, »Der verschriftlichte Schwankheld«, *op. cit.*, S. 265).

58 Marinescu, »Der komische Held in rumänischen und bulgarischen Volksbüchern«, *Südosteuropäische Popularliteratur, op. cit.*, S. 312.

3. a) Φιλονικία γυναικίτικη (»Weiberzank«, S. 13), β) Δικαία απόφασις του Βασ. (»Gerechtes Urteil des Königs«, S. 13–14), c) Φρονιμάδα του Βασ. (»Klugheit des B.«, S.14), d) Ο Μπ. γελώντας σε ταύτην την απόφασιν λέγει: (»B. über das Urteil lachend sagt:«, S. 14–15), e) Έπαινοι των γυναικών από τον Βασ. (»Frauenlob aus dem Munde des Königs«, S. 15–16), f) Πανουργία του Μπ. (»Schläue des B.«, S. 16–17), g) Σύγχυσις των γυναικών 'πί την χώρα διάτ' εκείνον το ψεύμα (»Verwirrung der Frauen im ganzen Land wegen dieser Lüge«, S. 17–18), h) »Ο Βασ. θυμώνεται με τες γυναίκες και ο Μπ. χαίρεται« (»Der Köng erzürnt über die Frauen und B. freut sich«, S. 18–19), i) Ο Βασ. διώχνει τες γυναίκες και βλασφημά την θηλυκήν αντάμωσιν (»Der Köng verjagt die Frauen und schimpft über die weibliche Begegnung«, S. 19–20), j) Ο Βασ. μετανιώνει πως είπε κακόν διά τες γυναίκες και διά τούτο ξαναγυρίζει και τες επαινεί (»Den König reuen die bösen Worte über die Frauen, er kehrt um und lobt sie«, S. 20–21),
4. a) Η Βασίλ[ισσα] πέμπει να γυρεύσει του Βασ. τον Μπ., διατί θέλει να τον ιδεί (»Die Königin schickt nach B., um ihn zu sehen«, S. 22–23), β) Ο Μπ. εφέρθη εις την Βασίλ. (»B. wird vor die Königin gebracht«, S. 23), c) Πανουργία του Μπ. διά να μην του βραχεί ο κώλος του (»Streich des B., damit sein Hinterteil nicht genäßt wird«, S. 23–24),
5. a) Ο Μπ. φεύγει το νερόν (»B. meidet das Wasser«, S. 24), b) Νέα πανουργία του Μπ. διά να μην δαρθεί (»Neuer Streich des B., damit er nicht verprügelt wird«, S. 24), c) Η Βασίλ. επιθυμά κατά πάσα τρόπον ο Μπ. να είναι δαρμένος (»Die Königin wünscht, daß er auf jeden Fall durchgeprügelt werde«, S.25), d) Πονηρία του Μπ. διά να μην δαρθεί από τες γουάρδιες (»Streich des B., um von den Wachen nicht verprügelt zu werden«, S. 25), e) Οι δουλευτάδες εδάρθηκαν αντίς του Μπ. (»Statt B. schlug man die Sklaven«, S. 26),
6. a) Ο Μπ. γυρίζει στον Βασ. και κάνει μίαν όμορφην τέχνην ενός παράσιτου (»B. kehrt zum König zurück und spielt einem Parasiten einen Streich«, S. 26), b) Αταξίαι ενός παράσιτου (»Unordentlichkeiten eines Parasiten«, S. 28–32),
7. + 8a) »Πανουργία ομορφότατη του Μπ. εις το να γυρίσει ομπροσθά εις τον Βασ. κατά τον τρόπον όπου του είπεν« (»Wohlgelungener Streich des B., vor dem König zu erscheinen, wie er ihm befohlen hat«, S. 32–34),
8. b) Πανουργία υψηλοτάτη του Μπ. διά να μην πάρει ραβδίες (»Erlesener Streich des B., den Stockschlägen zu entgehen«, S. 34),
9. a) Φαντασία όπου απήδησε εις το κεφάλι των γυναικών της χώρας (»Hirngespinst, das in der Köpfen der Frauen des Landes sein Unwesen treibt«, S. 35–36), b) Πανουργία χαριτωμένη του Μπ. διά να εβγάλει ετούτο τον λογισμό από το κεφάλι των άνωθεν γυναικών (»Köstlicher Streich des B., diesen Frauen das Hirngespinst auszutreiben«, S. 36–38), c) Πολυπραγμοσύνη (ήγουν κοριοζιτά)

μυελών γυναικείων (»Neugierde der Frauen«, S. 38), d) Απόφασις των γυναικών (»Entschluß der Frauen«, S. 38–39), e) Πόνος των άνωθεν γυναικών διατί τους είχεν φύγει το πουλίν (»Enttäuschung der Frauen wegen des entflogenen Vogels«, S. 39), f) Απόφασις των ανδρειωμένων γυναικών (»Entschluß der mutigen Frauen«, S. 39–40), g) Αι γυναίκες υπάγουν εις την Βασίλ. και εκείνη τες φέρνει ομπροσθά εις τον Βασ. (»Die Frauen gehen zur Königin und diese bringt sie vor den König«, S. 40), g) Η Βασίλ. ομολογά την φυγήν του πουλίου (»Die Königin gesteht die Flucht des Vogels«, S. 40–41), θ) Ο Βασ. φαίνεται πολλά συγχυσμένος και ονειδίζει τες γυναίκες διά τοιούτον έργον, ύστερα τες συμπαθά και τες πέμπει εις το σπίτιον (»Der König ist darob verwirrt und schilt die Frauen, dann entschuldigt er sie und schickt sie nach Hause«, S. 41–44),

10. a) Ο Βασ. κάνει να κατεβάσουν το ανώφλιον της κάμεράς του, διά να συνέβει ο Μπ. να σκύψει οπόταν θέλει να έμπει μέσα (»Der König läßt den Türbalken niedriger setzten, damit sich B. bücken muß, wenn er zu ihm kommt«, S. 44), b) Πανουργία του Μπ. διά να μην σκύψει εις τον Βασ. (»Streich des B., damit er sich nicht vor dem König bücken muß«, S. 44–45), c) Μύθος της γαρίδας και της καβουριάς διηγημένη από τον Μπ. (»Fabel von der Garnele und dem Krebs, erzählt von B.«, S. 45–47),
11. a) Πανουργία του Μπ. διά να φανισθεί ομπροσθά εις τον Βασ. κατά τον άνωθεν τρόπον (»Streich des B., vor dem König in der oben gennante Weise zu erscheinen«, S. 48), b) Τέρψις του Μπ. (»Lustbarkeit des B.«, erster Teil, S. 48–49),
12. Τέρψις του Μπ. (»Lustbarkeit des B.«, zweiter Teil, S. 50–51),
13. a) Η Βασίλ. πέμπει πάλιν εις τον Βασ. να γυρεύσει τον Μπ. (»Die Königin schickt wiederum nach B.«, S. 51–54), β) Ο Μπ. με μίαν όμορφην πανουργίαν γλυτώνει από την πρώτην ορμήν της Βασίλ. (»B. entgeht durch eine wohlgelungenen Streich dem ersten Zorn der Königin«, S. 54 ff.),
14. a) Η Βασ. κάνει να βάλουν τον Μπ. μέσα σε ένα σακκίον (»Die Königin läßt B. in einen Sack stecken«, S. 55 ff.), b) Πανουργία θαυμαστότατη του Μπ. διά να έβγει όξω από το σακκίον (»Wundersamer Streich des B., um aus dem Sack zu kommen«, S. 56), c) Ο τζάφος άρχισεν να παγιδεύεται (»Der Diener tappt in die Falle«, S. 56–60), d) Ο τζάφος βγάζει όξω από το σακκί τον Μπ. (»Der Diener läßt B. aus dem Sack«, S. 60–62), e) Ο τζάφος αρχινά να πέφτει εις τα δίχτυα (»Der Diener verstrickt sich in die Netze«, S. 62), f) Ο Μπ. φαίνεται τάχα πως δεν θέλει πλέον, ότι ο τζάφος να έμπει εις το σακκίον, διά να τον κάμει να επιθυμήσει περισσότερον (»B. täuscht vor, daß er den Diener nicht im Sack will, damit es dieser umsomehr wünscht«, S. 62–63), g) Ο Τσάφος αποφάσισεν να έμπει εις το σακκίον (»Der Diener entschließt sich, in den Sack zu kriechen«, S. 63–64), h) Ο Μπ. αγοράζει το γορουνόπουλον κι αφήνει τον τζάφον εις τα

θανατικά (»B. kauft ein Ferkel und läßt den Diener in der Falle«, S. 64 ff.), i) Η Βασίλ. μην ευρίσκοντας το φόρεμα δίδει την κόλπαν εις τον τζάφον, πως να την έκλεψε, και πιστεύοντας πως να μιλεί με τον Μπ., μιλεί με τον τζάφον (»Die Königin findet ihr Kleid nicht und glaubt, der Diener habe sie bestohen; sie spricht zu B. [im Sack], in Wirklichkeit aber mit dem Diener«, S. 65–66), j) Ο τζάφος εβγαίνει όξω από το σακκίον αντίς τον Μπ., και η Βασίλ. όλη κακιωμένη λέγει: (»Der Diener kriecht aus dem Sack und die Königin spricht wütend zu ihm:«, S. 66), k) Ο τζάφος εδάρθη, και απέκει εβάλθη εις το σακκίον, και επέμφθη να ριχθεί εις τον Άδικα ποταμόν (»Der Diener wird verprügelt, in den Sack gesteckt und in den Fluß geworfen«, S. 66–68),

15. Erster Teil (die verkehrten Spuren) schon in 14) h), zweiter Teil: a) Ο Μπ. στέκεται εις τον φούρνον και η Βασίλ. τον εγυρεύει από όλες τις μεριές (»B. versteckt sich im Backofen und die Königin sucht ihn überall«, S. 68), b) Ο Μπ. φανερώνεται από μίαν γερόντισσαν εις τον φούρνον, και μαθαίνουν πανταχού πως η Βασίλ. είναι εις τον φούρνον (»B. wird von einer Alten im Backofen entdeckt und es geht die Kunde, die Königin sei im Backofen«, S. 68–70), c) Ο Βασ. υπολαμβάνει πως ο Μπ. να ήφερε την Βασίλ. εις τον φούρνον, και υπάγει να μάθει το έργον (»Der König glaubt, B. habe die Königin in den Backofen gesteckt und geht, um sie zu sehen«, S. 70–71),
16. a) Ο Μπ. εβγήκεν όξω από τον φούρνον και ο Βασ. όλος θυμωμένος λέγει: (»B. ist aus dem Backofen gekrochen und der König spricht erzürnt zu ihm:«, S. 71–72), b) Ανακραυγή του Μπ. διά την απόφασιν όπου έδωκεν ο Βασ. εναντίον του (»Aufschrei des B. über das Urteil, das der König über ihn ausgesprochen hat«, S. 72–74), c) Ύστερη πανουργία του Μπ. διά να γλυτώσει την ζωήν του ακολουθώντας τον λόγον του (»Letzter Streich des B., sein Leben zu retten«, S. 74), d) Ο Μπ. δεν ευρίσκει δένδρον μήτε φυτόν, όθεν οι υπηρέται, έστωντας και να βρεθούν, τον απάριασαν (»B. findet weder Baum noch Strauch, sich zu erhängen, und die Diener lassen ihn gehen«, S. 74–75), e) Βασ. πέμπει να γυρεύσουν τον Μπ., και σαν τον εύραν, υπάγει ο Βασ. ατός του εκεί όπου έστεκεν, και με παρακαλέσματα και μεγάλα ταξίματα τον έκαμε να γυρίσει εις την Αυλή (»Der König schickt aus, B. zu finden, geht selbst zu ihm, dahin wo er ist, und mit Bitten und großen Geschenkversprechungen bringt er ihn dazu, an seinen Hof zurückzukehren«, S. 75).

Schluß: I) Θάνατος του Μπ. και θάψιμόν του (»Tod und Begräbnis des B.«, S. 76), II) Επιτάφιος του Μπ. (»Epitaphios des B.«, S.76), III) Αποφθέγματα του Μπ. πριν αποθάνει (»Sprüche des B. vor seinem Tod«, S. 78–80), IV) a) Διαθήκη του Μπ. όπου ηυρέθη αποκάτω εις την προσκεφαλέον του κρεβατίου του μετά τον θάνατόν του (»Testament des B., wie es unter seinem Kopfpolster nach seinem Tod gefunden

wurde«, S. 80–81), b) Ο μίσερ Τσερφόλλιος διαβάζει την διαθήκην (»Miser Tzerfolios verliest das Testament«, S. 81–85).

In einigen Fällen überschneiden sich die Episoden und die Titel der Kapitel. Häufig trifft man das Schema an, daß das Ende des einen Kapitels den Anfang des nächsten vorbereitet. Schon auf den ersten Blick konstatiert der Leser, in Bezug auf die narrativen Techniken, die zur Anwendung kommen, einen übermäßigen Gebrauch des Dialogs und der direkten Rede. Die Dialoge sind häufig nur durch einen einleitenden und einen abschließenden Narrationssatz untereinander verbunden, eigenständige ganze Erzählpassagen sind eher selten. Konkret:

1. die erste Episode ist zur Gänze dialogisch; 2. es gibt nur einen erzählenden Einleitungssatz, der berichtet, daß B. nach Hause gegangen sei, den Esel gefunden habe und an den Hof zurückgekehrt sei; 3. die dritte Episode bringt ein ganzes Mikrodrama: a) der Streit zwischen Aurelia und Lissa wird bloß durch einen einzigen narrativen Paragraphen eingeführt; es folgt ein sehr dramatischer Dialog, b) und c) das Gericht und das Urteil des Königs sind zur Gänze dialogisch, wie d) auch die misogynen Kommentare von B., während e) das Frauenlob eine umfangreiche Rhesis des Königs bildet, eine kurzen Dialog und einen epilogischen Erzählparagraphen, der auch hätte weggelassen werden können; f) B. bringt Aurelia mit seinen Worten in Wut (mit einem epilogischen Erzählsatz), während g) die Versammlung der Frauen, wo sie beschließen, gegen das (angebliche) Urteil des Königs zu protestieren, das ein Mann sieben Frauen haben könne, narrativ gestaltet ist; die szenische Struktur wird jedoch sofort wieder hergestellt: h) die Protestaktion der Frauen vor dem König ist eine Dialogszene, eingeleitet von bloß einem erzählenden Satz (der Dialog ist hier überaus lebendig, die Frauen zögern nicht, den König zu beschimpfen und zu bedrohen), i) das Frauenlob des König entartet in eine Beschimpfung – eine lange Rede des Königs mit einem eingestreuten berichtenden Satz, hierauf wird der Dialog mit B. fortgesetzt; im letzten Teil der Episode kehrt der König zum Frauenlob zurück (lange Rhesis) und die Episode endet mit einem Gespräch mit B.

In der Episode 4. findet sich eine ähnliche Struktur: a) erklärt anfänglich den Plan der Königin, sich an B. wegen der Demütigung der Frauen zu rächen und ihn verprügeln zu lassen, nach dem Einleitungsparagraphen kommt es aber zu einem köstlichen Dialog zwischen den beiden; b) hat eine ähnliche Einleitungssequenz, die die Situation erklärt, und einen narrativen Epilog, während c) zur Gänze dialogisch verläuft. In Episode 5. herrschen die erzählerischen Strategien vor: a) ist zur Gänze narrativ, b) dialogisch, c) erzählend, ebenfalls d) außer einer Rede des Königs, und auch e). Die Episode 6. ist zur Gänze dialogisch, eine unterhaltsame

Stichomythie zwischen B. und dem Parasiten, a) und b) mit einer kurzen narrativen Einleitung und einem kleinen Epilog. Episode 7. + 8a) sind ebenfalls völlig dialogisch gehalten, mit Ausnahme eines kurzen Einleitungssatzes, 8b) verfügt über einen einführenden Paragraphen eines Situationsberichts. Episode 9. hat im a) Kapitel einen umfangreichen Abschnitt, der von dem Entschluß und dem Schreiben der Frauen berichtet, an der Herrschaft teilnehmen zu wollen; der größte Teil von a) aber ist einem Dialog zwischen König und B. gewidmet, der auf beiden Seiten nur so wimmelt von Sprichwörtern und Redensarten, Sentenzen und Apophthegmata, und einen spielerischen und zugleich dramatischen Schlagabtausch darstellt, denn ein Spruch widerlegt den anderen oder bezieht sich auf den entgegengesetzten Fall; Kapitel b) ist erzählend (B. kauft den Vogel und sperrt ihn in die Schachtel), c) vorwiegend in direkter Rede, d) narrativ, e) z. T. in direkter Rede, wie auch f); g) ist erzählend, h) spricht die Königin, i) antwortet der König, worauf nach einer kurzen narrativen Überbrückung ein ausgedehnter Dialog mit B. folgt. 10a) und b) sind erzählend, während c) die Fabel von der Garnele und dem Krebs in direkter Rede bringt, gerahmt von einem kurzen Dialog. Episode 11a) hat eine kurzen narrativen Einleitungssatz, ist im übrigen aber dialogisch, wie auch 11b); Episode 12. ist zur Gänze ein Wechselgespräch. Episode 13. hat a) den notwendigen einleitenden Lagebericht, worauf ein köstlicher Dialog zwischen B und der Königin folgt, eine Struktur, der auch das zweite Kapitel b) dieser Episode folgt.

Episode 14. mit dem Mann im Sack ist ein ganzes Mini-Drama und existiert auch in Form einer selbständigen mittelalterlichen Farce[59]: a) ist erzählend, b) besteht im größten Teil aus einer Rede von B. im Sack, c) beginnt der Dialog mit dem Wächter nach einer kurzen narrativen Einleitung – dieser Dialog ist besonders lebendig und vergnüglich; d) fährt das Mini-Drama fort, wie auch in e) und f), wo der Leser/Zuhörer das Doppelspiel des B. genießt, das aus seinen Worten auch ohne erklärenden Szenentitel hervorgeht; gänzlich dialogisch ist auch f) und g), während h) erzählerisch verläuft, denn es beschreibt den Diebstahl des Kleides der Königin und die Flucht mit den verkehrten Fußspuren (umgedrehte Schuhe); i), j) und k) vollenden, nach einem einleitenden Paragraphen, das »Drama« des unglücklichen Wächters, – sein Ende kann nur als Erzählung wiedergegeben werden. Episode 15. ist zur Gänze narrativ, 16a)–c) verlaufen vollkommenn dialogisch, um in d) und e) als Erzählung zu enden. Selbst noch in den Schlußteilen sind dialogische Strukturen anzutreffen: in IVa) gibt es einen Dialog zwischen dem König und dem Notar, wie auch in IVb), wo der König die Testamentsverlesung des Miser Tzerfolios unterbricht.

59 »Gorboduc en sac« (vgl. Puchner, »Μολιέρος και Κατσαΐτης«, *op. cit.*).

Man könnte von einer richtigen Manie im Dialoggebrauch sprechen, von einem unbezähmbaren Hang zur dramatischen Ausdrucks- und Darstellungsweise und einer wahren Nostalgie nach, wenn auch nur im Vortrag spielbaren Szenen, die die Phantasie der Zuhörer beflügeln. Die Streiche des schlauer Bauern, mit ihrer simplen Weisheit und umwerfenden Dreistigkeit, verbinden den Bertoldo jedenfalls mit den philosophischen *fools* bei Shakespeare, den Spaßmachern der mittelalterlichen Höfe und den Faschingsnarren der frühen Neuzeit[60]; demnach ist es kein Wunder, daß ihn der König nach all seinen Streichen und dem Todesurteil wieder an seinen Hof zurückholt, weil er nicht mehr ohne ihn leben kann. Diese Verbindung von angeborener instinktiver Klugheit und Bauernschläue, weiser Voraussicht und grobianischem Benehmen, rhetorischer Wortmächtigkeit und hinterwäldlerischer Misogynie ist all den komischen Helden der Neuzeit gemein, von Till Eulenspiegel bis zum Arlecchino, von Pierrot bis Hanswurst, Pickelhering und Kasperl, im Balkanraum vom türkischen Nasreddin Hodscha bis zum bulgarischen Petŭr Hitŭr, und vom ungarischen Janzsi Paprika bis zum griechischen Karagiozis. Nicht zufällig finden sich die meisten dieser Schwankhelden auf dem Puppentheater wieder und sind Bühnenpersonen, die sich nur in der direkten Rede und dialogisch ausdrükken. Und nicht zufällig zeichnen sich die Narrenromane[61] wie »Till Eulenspiegel« (1515) oder »Simplicius Simplicissimus« (1669) durch umfangreiche Dialogpassagen aus[62].

Demnach ist es nicht verwunderlich, daß »Bertoldo« auch für das Theater bearbeitet wurde: 1871 wurde in Athen eine politische Komödie unter diesem Titel aufgeführt, eine Adaptation von A. Fatseas[63], während 1996 in Heraklion auf Kreta von der Theatergruppe »Κύκλος Αλατσατιανών« eine dramatische Bearbeitung von

---

60 Dazu W. Puchner, »Ο ›σοφός τρελός‹ στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα«, *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 1997, S. 88–112 (mit einschlägiger Bibliographie).

61 Vom »Narrenschiff« des Sebastian Brant (1494) angefangen (in Auswahl: B. Swain, *Fools and Follies*, New York 1932, E. Welsford, *The Fool*, London 1935, W. Kaiser, *Praisers of folly*, Cambridge/Mass. 1963 usw.).

62 In Auswahl: E. Kadlec, *Untersuchungen zum Volksbuch von Eulenspiegel*, Prag 1916, W. Hilsberg, *Der Aufbau des Eulenspiegel-Volksbuches von 1515*, Hamburg 1933, O. Debus, *Till Eulenspiegel in der deutschen Volksüberlieferung,* Diss. Marburg 1951, G. Rohrbach, *Figur und Charakter. Strukturuntersuchung des Grimmenshausenschen »Simplicissimus«,* Bonn 1959, E. Dahl, *Grimmelhausen's »Simplicissimus«: A Study of a Critical Deformation*, Los Angeles 1961, W. Welzig, *Beispielhafte Figuren: Tor, Abenteurer, Einsiedler bei Grimmelshausen,* Köln/Graz 1963 usw.

63 *Ο Βερτόλδος*, σειρά πολιτικών κωμωδιών υπό Α.Φατσέα καθηγητού. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Νικήτα Γ. Πασσάρη … 1871 (G. Ladogianni, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637–1879*, Athen 1996, Nr. 483).

Giannis Skourtis gegeben wurde[64]. Das Volksbuch war ein Leseerfolg vor allem in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts[65], doch ist es bisher nicht gelungen, Bearbeitungen im Puppen- oder Schattentheater zu finden so wie es Vorstellungen von »Karagiozis und Nasreddin Hodscha«, »Karagiozis und Sevach dem Seefahrer« und »Syntipas« gibt[66]. Die lineare Episodenreihe in der Erzählstruktur der popularen Lesestoffe entspricht in etwa der Dramaturgie des Volkstheaters (vgl. etwa die Adaptierung des historischen Dramas »Katsantonis« von K. Ramfos, 1862, für das Schattentheater durch Antonis Mollas[67]), aber auch einem Großteil der »patriotischen« Dramatik des 19. Jahrhunderts[68].

Somit ist es nicht übertrieben festzuhalten, daß der »Bertoldo« fast durchgehend dialogisch gehalten ist. Die Gesprächsformen beziehen sich zumeist auf eine Kommunikation zwischen zwei Personen, selten auch drei: gewöhnlich zwischen dem Haupthelden und dem König – hier sind auch die Agone der Spruchweisheit und Sentenzen zu lokalisieren, die nur so von *ésprit* und Schlagfertigkeit sprühen, zwischen dem komischen Heros und der Königin – meist aggressive Stichomythien –, zwischen Bertoldo und Aurelia, im grotesken Drama um den unglücklichen Diener im Sack usw. Aus der Sicht der Dialoglinguistik und Kommunikationswissenschaft handelt es sich um eher primitive und simple Techniken des Dialogs, die manchmal den Charakter eines rhetorischen Wettbewerbs um ein vorgegebenes Thema annehmen. Doch dieserart sind die meisten Dialoge im Volkstheater: auch im Schattentheater sind drei- oder vierfache Dialoge selten (aus Gründen der Stimmimitation und der Darstellung auf der zweidimensionalen Leinwand) ebenso wie im balkanischen Volkspuppenspiel[69]. Unabhängig vom Genre des Volksliteratur, ob Drama oder Erzählung, haben die Dialogformen gewisse charakteristische Eigenschaften, die zur Beliebtheit bei breiteren Populationsschichten führen: die agonale Struktur, Situationen der Auseinandersetzung, Rätsel und ihre Lösung, Zweideutigkei-

64 Minelli, *op. cit.*, Taf. 5.

65 Im Repertoire des Puppentheaters des Fasoulis taucht sein Name allerdings nicht auf (A. Magouliotis, *Ιστορία του Νεοελληνικού Κουκλοθεάτρου »Φασουλής«*, Athen 1997).

66 K. G. Giangoullis, »Το ›ημερολόγιο‹ του Καραγκιοζοπαίχτη Χριστοδούλου Αντωνιάδη Πάφιου (1904–1987)«, *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* XXV (Nicosia 1999) S. 367–432.

67 Vgl. W. Puchner, »Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο *Κατσαντώνης* του Αντώνιου Μόλλα«, *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2001, S. 365–393.

68 Vgl. Kap. 7.

69 Zur Übersicht W. Puchner, »Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf der Balkanhalbinsel«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 73–96.

ten, Unterweisung mit Hilfe von Beispielen, Satire und Karikatur, Verspottung der Leichtgläubigkeit und Dummheit usw.

Der »Bertoldino« verfügt nicht über die gleiche Witzigkeit und den *ésprit* des »Bertoldo«; desgleichen auch die zweite Fortsetzung um den Sohn des dummen Bertoldino, den Cacasenno, die 1620 von dem Volksdichter und Mönch Adriano Banchieri oder Camillo Scaglieri Della Fratta (1567–1632) in Bologna veröffentlicht wurde: »Novella di Cacasenno figlio di semplice Bertoldino»[70], ein Werk, das ebenfalls ins Griechische übersetzt worden ist, allerdings erst 1926 und 1928, bereits in einer epigonalen Phase der Erfolge des »Bertoldo«[71].

Die Untersuchung des »Bertoldino« mit der oben angewendeten Methode verfügt über geringeres Interesse, denn die Zirkulation der Auflagen der Fortsetzung war beschränkter, demnach auch die Lesehäufigkeit. Dennoch lassen sich in etwa die gleichen Erzählstrukturen nachweisen, zumindest im Dialoggebrauch. Nach Maßgabe der Tatsache, daß die Quellen dieser Erzählung nicht erschöpfend untersucht sind sowie auch die Verbreitung der Erzählung im weiteren Balkanraum, wird hier von einer detaillierten Unterteilung in Episoden und Erzähleinheiten Abstand genommen, und einfach die Titelüberschriften zur Textgliederung verwendet (die Seitenzahlen verweisen auf die Ausgabe von Angelou).

Auch hier gibt es ein »Proömion« (S. 91–92). Der erste Teil behandelt die Suche nach der Familie des verstorbenen Bertoldo durch den Edelmann Erminios, den König Albuin zu diesem Zweck in die Berge entsendet hat. Diese Anfangskapitel sind narrativ gehalten (Ο Βασιλεύς Αλμποΐνος πέμπει ανθρώπους ολοτρίγυρα να γυρεύσουν, ανίσως και ευρίσκεται τινάς από το γένος του Μπερτόλδου, »König Albuin sendet Leute aus, um zu suchen, ob sich jemand von der Familie des Bertoldo auffinden lasse«, S. 92–93 und Οι άνθρωποι του Βασιλέως μισεύουν διά να υπάν να βάλλουν εις έργον το πρόσταγμά του, »Die Leute des Königs ziehen aus, um seinen Auftrag zu erfüllen«, S. 92–93). Dann beginnen jedoch gleich die Dialoge: Ο Ερμίνιος κράζει την Μαρκόλφαν και την παρακαλεί να του ανοίξει την θύραν (»Erminios ruft die Marcolfa, auf daß sie ihm die Türe öffne«, S. 94–98), mit einer erzählenden Einleitung – sie wohnen in einer Hütte wie der des Karagiozis (»ένα καλυβάκι καμωμένον από φράχτην και γην και σκεπασμένην με κεραμίδια«) – die Frau des Bertoldo ist ebenso häßlich und ebenso schlagfertig; Η Μαρ[κόλφα] παίρνει τους άνωθεν απάνω σε ένα κόλακι παστρικό οπού έτρεχεν νερόν, και, φθάνοντας εκεί, είπεν τους: (»Marcolfa führt sie zu einer Quelle und sagt ihnen:«,

70 Skowronski/Marinescu, *op. cit.*, S. 63.

71 Vgl. Minelli, *op. cit*.

S. 99–100) – völlig dialogisch; Ο Μπ[ερτολδίνος] θαυμάζεται εκείνους τους ανθρώπους επάνω εις το άλογον, διατί άλλες βολές δεν είχεν ιδεί, και λέγει: (»Bertoldino bestaunt die Leute auf den Pferden, weil er so etwas noch nicht gesehen hat, und sagt:«, S. 100–102) – dialogisch; Η Μαρ. αποφασίζει να υπάγει με τον Μπ. εις την χώραν (»Marcolfa beschließt, mit Bertoldino in die Stadt zu gehen«, S. 102–105) – dialogisch mit einem erzählenden Paragraphen, der ihre Reise zur Stadt schildert; Η Μαρ. χαιρετά τον Βασ[ιλέα] (»Marcolfa grüßt den König«, S. 105–110) – dialogisch mit der Erzählung einer Fabel, ein narrativer Paragraph über der Besuch des Schneiders (der ihnen neue Kleider nähen soll); Ο Μπ. σημαδεύει το μουστάκιον του ράφτου με ένα καστανάτσον, και εκείνος όλος θυμωμένος λέγει: (»Bertoldino zielt auf den Schnurrbart des Schneiders und dieser spricht erzürnt:«, S. 111) – dialogisch mit einem epilogischen Erzählparagraphen; Μύθος παραδειγματικός, διηγημένος από την Μαρ. εις την Βασίλ[ισσαν] απάνω εις το προκείμενον, όποιος είναι λωλός και θέλει να κατοικήσει εις την αυλήν (»Beispielhafte Geschichte, die die Marcolfa der Königin erzählt, über einen Dummkopf, der am Hof wohnen wollte«, S. 112–113) – Erzählung der Marcolfa, wie auch im folgenden Kapitel: Μύθος των κουνελιών και των ποντικών από τα σύκα τα ξερά (»Fabel über die Kaninchen und die Mäuse und die getrockneten Feigen«, S. 113–116); Η Βασίλ. θαυμάζεται την ευγλωττίαν της Μαρ. και λέγει: (»Die Königin bewundert die Wortgewandtheit der Marcolfa und sagt:«, S. 116–117) – zur Gänze dialogisch; Διάλεξις του Μπ. και της μάνας του εις κατοικίας των (»Rede des Bertoldino und der Marcolfa in ihrem Haus«, S. 117–119) – dialogisch mit einleitendem Erzählparagraphen; Ο Βασ. χαρίζει ένα ποστατικό όξω από την χώραν του Μπ. και της μάνας του (»Der König schenkt Bertoldino und seiner Mutter einen Bauernhof«, S. 119–121) – dialogisch mit narrativem Einleitungssatz; Απλότης του Μπ. γελάσιμος με τους βατράχους του βιβαρίου (»Einfältigkeit des Bertoldino, der über die Frösche im Aquarium lacht«, S. 121–125) – dialogisch mit umfangreicher erzählender Einleitung; Ο Μπ. κάνει κομμάτια όλον το ψωμίον οπού ευρίσκεται εις το σπίτιον και το ρίχνει εις το βιβαρόπουλον (»Bertoldino nimmt das gesamte Brot des Hauses und wirft es in Stücken ins Aquarium«, S. 125–126) – durchwegs erzählend; Ο Μπ. εμπαίνει εις το καλάθιον της χήνας να κλωσσήσει τα αυγά αντίς διά τ' εκείνην (»Bertoldino setzt sich auf den Korb der Gans und brütet statt ihr die Eier aus«, S. 126–132) – umfangreicher Dialog mit drei Erzählabschnitten, einer zu Beginn und zwei in der Mitte; Ο Μπ. έρχεται εις τα χέρια με μία παρθένον της Βασιλ. ονομαζομένη Ελευθέραν (»Bertoldino gerät ins Handgemenge mit einer Jungfrau des Königs, genannt Eleuthera«, S. 132–133) – dialogisch außer einem Einleitungsparagraphen; Η Βασίλ. γελά διά τούτο το συμβεβηκός και ο Βασ. χαρίζει πάλιν εις τον Μπ. πεντακόσια σκούδα (»Die Königin lacht über den Vorfall und der König schenkt Bertoldino

500 *scudo*«, S. 134) – narrativ; Ο Μπ., διά τα λόγια της Βασίλ., πιάνεται από τα ρούχα της γυναικός του περιβολαρίου, οπού ελεγότουν Τακτική, και την τραβίζει οπίσω του εις όλον το χωρίον (»Bertoldino ergreift nach den Worten der Königin die Kleider der Frau des Gärtners, Taktike, und schleift sie durch das ganze Dorf«, S. 134–135) – dialogisch mit umfangreicher narrativer Einleitung[72]; Ο περιβολάρης υπαγαίνει εις την χώρα διά να ξεκαθαρισθεί από την Βασίλ. την αιτίαν του τοιούτου έργου (»Der Gärtner kommt in die Stadt, um von der Königin den Grund dieses Vorfalls zu erfahren«, S. 135–140) – ausführliches dialogisches Kapitel mit zwei narrativen Paragraphen; Οι γύπες φέρνουν τον Μπ. εις τον αέραν (»Die Geier entführen Bertoldino in die Lüfte«, S. 141–142) – erzählend mit einem Kurzdialog am Ende; Οι γύπες φέρνουν τον Μπ. απάνω εις το βιβαρόπουλον, και εκεί πέφτει μέσα (»Die Geier kreisen mit Bertoldino über dem Aquarium und lassen ihn hineinfallen«, S. 142–145) – dialogisch mit einem einführenden Erzählparagraphen; Ο Μπ. κάνει ένα μεγάλον πόλεμο με τες μύγες (»Bertoldino führt einen Großkrieg gegen die Fliegen«, S. 145–146) – erzählend mit einem Kurzdialog am Ende; Η Μαρ. διηγάται το παν εις την Βασίλ. οπού συνέβη του Μπ.· η οποία αφόντις εγέλασεν ολίγον, έτσι λέγει : (»Marcolfa erählt der Königin alles, was Bertoldino zugestoßen ist; diese lachte ein wenig und sagte:«, S. 146–147) – dialogisch; Ο ιατρός υπάγει να ιδεί τον Μπ. και έχουν να κάμουν πολύ ανάμεσά τους (»Der Arzt geht, um Bertoldino zu sehen, und beide haben sich viel zu erzählen«, S. 147–150) – dialogisch mit einem einführenden Erzählparagraphen und einen in der Mitte; Ο Μπ. ντριμώνει την γιατρείαν εις τον λαιμόν και τες πίρολες αποκάτω, η δε Μαρ. λέγει: (»Bertoldino verschluckt sich an der Arznei, Marcolfa sagt:«, S. 150–151) – erzählend, nur am Anfang dialogisch; Η Μαρ. ερωτά τον Μπ. τι κάνει, και εκείνος λέγει της το πως θέλει κάστανα (»Marcolfa fragt Bertoldino, was er tue, und er sagt ihr, er wolle Kastanien«, S. 151) – dialogisch; Η Μαρ. κάνει είκοσι πέντε κάστανα του Μπ. και αυτός τρώγει τα όλα, έπειτα υπάγει να πλαγιάσει αποκάτω σε ένα φτελέαν, και κοιμάται εκεί όλην την ημέραν, και ο Βασ. τον εγύρευε να τον πάρει εις την καρότσαν, και οπόταν τον έχει ομπροσθά του λέγει του: (»Marcolfa macht 25 Kastanien für Bertoldino und er ißt sie alle auf, dann legt er sich den ganzen Tag über unter eine Eberesche, der König sucht ihn, um ihn auf einen Wagen zu laden, und als er ihn vor sich hat, sagt er:«, S.152–154) – hier sprechen drei Personen, vollkommen dialogisch; Ο Μπ. πέντε φορές δεν ηξεύρει να ειπεί σαλτσούνιον (»Bertoldino ist fünfmal nicht imstande, ›saltsouni‹ zu sagen«, S.154–158) – dialogisch mit zwei narrativen Paragraphen; Ο Μπ. κόφτει τα αυτία του γαϊδάρου του περιβολάρου (»Bertoldino schneidet dem Esel des Gärtners die Ohren ab«, S. 158–160) – dialogisch; Ο

72 Ελευθέρα (die Freie, Unverheiratete) und Τακτική (die Gewöhnliche, verheiratete Frau).

περιβολάρης υπάγει να δώσει το εγκάλεσμα διά τον Μπ. εις τον Βασ. ομπροσθά, και ο Βασ. πέμπει διά ταύτον, και εκείνος παρρησιάζεται ομπροσθά με τα αυτία του γαϊδάρου εις τον κόρφον του, και ο Βασ. λέγει: (»Der Gärtner läßt Bertoldino zum König vorladen und dieser erscheint mit den Eselsohren, und der König sagt:«, S. 160–163) – gänzlich dialogisch; Ο γάιδαρος ρίχνει κάτω τον Μπ. και του τσακίζει ένα πλευρόν, και η Μαρ. υπάγει εις την χώραν, και, με μίαν όμορφην παρόκειαν οπού έκαμεν ομπροσθά εις τον Βασ. και εις την Βασίλ. ζητά χάριν να γυρίσει εις την κατοικίαν της όθεν ήλθεν (»Der Esel wirft Bertoldo zu Boden und bricht ihm eine Rippe, Marcolfa geht in die Stadt zum König und bittet, in ihr Haus zurückkehren zu dürfen«, S.163–166) – dialogisch mit der Erzählung einer Fabel; Η Μαρ. διηγάται άλλον έναν όμορφον μύθον (»Marcolfa erzählt noch eine schöne Geschichte«, S. 166–168) – Erzählung in direkter Rede; Η Μαρ. ευχαριστά τον Βασ. και την Βασίλ. διά τας ευεργεσίας οπού έλαβον από δαύτους (»Marcolfa dankt dem König und der Königin für die Wohltaten, die sie empfangen hat«, S. 169–170) – Rede der Marcolfa, dann narrativ.

Wollte man eine Statistik anfertigen über den Umfang der Dialogstellen im Vergleich zu den erzählenden Teilen, so käme der »Bertoldino« wahrscheinlich auf noch höhere Werte als der »Bertoldo«. Jedenfalls beläuft sich der Anteil der Dialoge in beiden Fällen auf mehr als zwei Drittel des Gesamtumfanges des Textes. Trotzdem verfügt der »Bertoldino« nicht über die Witzigkeit und den *ésprit* des »Bertoldo«, die Dialoge sind weniger köstlich und weniger dramatisch; es herrscht ein didaktisches Element vor und die pausenlose Gegenüberstellung der Klugheit und Wortgewandtheit der Marcolfa mit der Stupidität ihres Sohnes in allen Episoden wirkt letztlich ermüdend und ist monoton. Hier sind die Hauptpersonen zwei und die Situationen eines dreifachen Dialogs sind häufiger. Im allgemeinen bestätigt die Untersuchung der Fortsetzung des »Bertoldo« die schon gezeitigten Ergebnisse. Doch hat es bisher niemand unternommen, diesen Text zu dramatisieren, weil er viel geschmackloser und langweiliger ist.

Mit der intensiven Dialoghaftigkeit von popularen Lesestoffen wie dem »Bertoldo« ist es deutlich, daß breitere griechische Populationsschichten mit der Dramatik viel früher in Berührung gekommen sind als erst im 19. Jahrhundert. Es gab zwar die »Erofile« als sentimentalen Lesestoff, doch die Dialogpassagen des »Bertoldo« mit ihrem witzigen Schlagabtausch sind weit »theatralischer« als die hohe Dramaturgie und Poesie von Chortatsis: Textzeugen einer intensiven Kommunikation bis hin zur Stichomythie. Wollte man das durchschnittliche Dialogtempo (durchschnittliche Sprechpartlänge, unter Abzug der narrativen Teile) ermitteln (eventuell auch von den einzelnen »Rollen« separat), so käme man wahrscheinlich

auf Werte, die der kretischen Komödie dieser Zeit entsprechen, dreimal so hoch wie die der Tragödie[73]. Die »Theatralität« des Textes erweist sich sofort beim lauten Vorlesen und die Dialogpartien zwingen zum Stimmwechsel, die lebendige Sprachgebung provoziert begleitende Gebärden und mimischen Ausdruck, kurz: der performative Aspekt der Deklamation ist dem Text so deutlich eingeschrieben, daß man sich dem »Spielen« nur schwer entziehen kann. Vor allem vorwiegend orale Kulturen wissen diese Qualität zu schätzen.

73 W. Puchner, »Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters (1590–1750)«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 201–316, bes. 238–260.

»Germanograecia« zu Beginn des 19. Jahrhunderts: die literarischen Übersetzungen von Konstantinos Kokkinakis und Ioannis Papadopoulos

Nach den »Germanograecia« von Georgios Veloudis (1984)[1] scheint das Interesse der Germanistik an den griechischen Literaturübersetzungen aus dem Deutschen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert mehr oder weniger erloschen zu sein, um erst kürzlich wieder aufzuflammen[2]. Diese Übersetzungswelle, die für eine kurze Zeit die ausschließlich französisch-italienische Vorherrschaft der Kulturdiffusion durchbrochen hat[3], hängt mit der griechischen Buch- und Zeitungsproduktion in Wien zusammen[4] und hat unter anderem auch die Dramatik betroffen[5]. Hier beherrschen die z. T. gezielten und autorspezifischen Übersetzungen von Pietro Metastasio[6], Carlo

1 G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750–1944*, 2 Bde., Amsterdam 1983.

2 G. Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der griechischen Revolution von 1821*, Frankfurt/M. etc. 2008 (vgl. auch die Rezension von A. Athanasiadis in *Südost-Forschungen* 67, 2008, S. 596–598).

3 Vgl. dazu die Bibliographien von G. Ladas/A. Hatzidimos, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1791–1795*, Athen 1970 und dies., *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1796–1799*, Athen 1973. Zu den griechischen Literaturübersetzungen im 19. Jh. vgl. K. G. Kasinis, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ΄-Κ΄ αι. Αυτοτελείς εκδόσεις*. Τόμος πρώτος: *1801–1900*, Athen 2006.

4 E. Turczynski, »Die deutsch-griechischen Kulturbeziehungen und die griechischen Zeitungen (1784–1821)«, J. Irmscher/M. Mineemi (eds.), *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. 2, Berlin 1960, S. 55–109, G. Laios, »Die griechischen Zeitungen und Zeitschriften (1784–1821)«, *ibid.*, S. 110–195, bes. S. 61–65, P. K. Enepekidis, »Neue Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kultur der Griechen in der österreichischen Monarchie«, *ibid.* S. 213 ff., Veloudis, *op. cit.*, S. 32 ff., G. Laios, *Ο ελληνικός τύπος της Βιέννης από του 1784 ώς του 1821*, Athen 1961, Aik. Koumarianou, *Ο Ελληνικός Προεπαναστατικός Τύπος. Βιέννη – Παρίσι (1784–1821)*, Athen 1995 usw.

5 W. Puchner, »Wiener Griechendrucke von Gluck bis Kotzebue. Das Theaterleben der Donau-Metropole in griechischen Übersetzungen 1780–1820«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 265–274, ders., »Rigas Fereos e il teatro a Vienna nel XVIII secolo«, *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, n.s. 35 (1998) S. 95–110.

6 W. Puchner, »Influssi italiani sul teatro greco«, *Sincronie, Rivista semestrale di letterature, teatro e*

Goldoni[7] und Molière[8] das Bild, ein Gemisch aus Rokoko, Früh- und Hochaufklärung (die Komödien von Molière in ihrer didaktischen aufklärerischen Auslegung), im 19. Jahrhundert dann auch Alfieri[9] und Voltaire[10], eine Dominanz, in die erst die Rezeption von August von Kotzebue durch vier Übersetzungen (1801) aus der Feder von Konstantinos Kokkinakis (1781 [1775]–1831) eine Bresche zu schlagen imstande war. Hand in Hand damit ging die Tatsache, daß die erste Theateraufführung auf griechischem Boden, 1803 im thessalischen Bergdorf Ambelakia, bekannt durch seine damalige Garnfärber-Manufaktur in »Türkisch-Roth« mit Vertretungen in Wien und Handelsverbindungen bis Hamburg[11], das vielgespielte Stück »Menschenhaß und Reue« betraf, das von jungen griechischen Laienspielern in der Villa Schwarz aufgeführt wurde und, so der deutsche Reisebericht, wie überall Rührung und Tränen hervorgerufen habe[12]. Hinter der Organisation dieser Aufführung stand wahrscheinlich der griechischen Arzt, Literat und Dichter Georgios Sakellarios (1767–1836), der in Wien studiert hatte und selbst sechs Dramenwerke aus dem Französischen und Deutschen übersetzt hatte, von denen sich drei erhalten haben[13].

---

sistemi di pensiero II, 3 (gennaio-giugnio 1998, Roma, Vecchiarelli editore) S. 183–232, ders., »Ο ιταλικός Κλασικισμός και Διαφωτισμός στο ελληνικό θέατρο. Η πρόσληψη Ιταλών λιμπρετιστών και θεατρικών συγγραφέων στην Ελλάδα του 18ου και 19ου αιώνα«, *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Athen 1999, S. 24–264, bes. S. 243–249. Dazu nun ergänzend Th. Pylarinos, »Ανέκδοτες μεταφράσεις του Πέτρου Μεταστασίου«, *Parabasis. Scientific Bulletin Department of Theatre Studies University of Athens* 8 (2008), S. 401–432, ders., »Ο *Δημοφών* του Μεταστασίου σε μετάφραση του προσολωμικού Ιωάννη Καντούνη«, *ibid.* 9 (2009) S. 533–586.

7 W. Puchner, »Zur Rezeption Goldonis in Griechenland«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 323–330 (mit der gesamten voraufgehenden Bibliographie).

8 W. Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος – 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Athen 1999, S. 36–61 (mit der älteren Bibliographie).

9 Puchner, »Influssi italiani«, *op. cit.*, ders., »Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό«, *Theatrum mundi*, Athen 2000, S. 157–227, bes. S. 200 ff.

10 Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας*, *op. cit.*, S. 62–67.

11 Vgl. nun O. Katsiardi-Hering, *Τεχνίτες και τεχνικές βαφής από τη Θεσσαλία στην Κεντρική Ευρώπη (18ος–19ος αι.)*, Athen 2003.

12 Üblicherweise zitiert nach der französischen Übersetzung J. L. S. Bartholdy, *Voyage en Grèce, fait dans les années 1803 et 1804*, Paris 1807 (traduit de l'allemand par A. du C.), vol. 1, S. 112 (in der griechischen Übersetzung, *Ταξιδιωτικές εντυπώσεις από την Ελλάδα 1803–1804* [übers. F. Kondylis], Athen 1993, S. 68).

13 Philologische Ausgabe der drei erhaltenen Werke (»Kodros« 1786 handschriftlich, »Telemach und Kalypso« und »Orpheus und Eurydike«, Druckausgabe Wien 1796) mit ausführlicher Biographie und Literaturangaben jetzt in W. Puchner, *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλαρίου : »Κόδρος« (1786 ανέκδοτο), »Τηλέμαχος και Καλυψώ«, »Ορφεύς*

Vier Übersetzungen desselben Trivialautors in einem Jahr bedeutet einen systematischen Versuch, die bürgerliche Trivialdramatik in der Spielart der *littérature sentimentale* (als Rührstück und Komödie) dem griechischen Publikum vorzustellen[14], und, da es sich um leicht spielbare Stücke handelt, ein Repertoire für eine noch zu gründende griechische Bühne aufzubauen[15]. Auf diese Weise sollte offenbar auch die Vorherrschaft der klassizistischen Tragödie und der didaktisch-aufklärerischen Komödie gebrochen werden, denn die Kotzebue-Rezeption setzt erst später im 19. Jahrhundert ein, da sich die professionellen Truppen formiert haben und der Spielplanbedarf sprunghaft angestiegen ist[16].

Mit Kotzebue verbindet sich jedoch auch der zweite, hier zu untersuchende Fall: die Übersetzungen von Ioannis Papadopoulos (ca. 1794–1819), der 1813/14 wahrscheinlich an der Bukarester Griechischen Akademie[17] als Sprachübung im Deutschen einen Einakter von Kotzebue übersetzt[18], 1818 dann aber in Jena eine Prosaübersetzung der »Iphigenie« von Goethe vorlegt, – eine der ersten griechischen Übersetzungen des Weimarer Dichterfürsten überhaupt, auf dem Gebiet des Dramas mit Abstand die früheste –, die aus vielen Gründen besonderes Interesse beanspruchen darf[19]. Somit gliedert sich die Studie nicht nur nach Maßgabe der Übersetzerpersönlichkeiten in zwei Teile, Kokkinakis und Papadopoulos, sondern auch gemäß der übersetzten Dramatiker: Kotzebue und Goethe.

και Ευρυδίκη« (Βιέννη 1796). Φιλολογική έκδοση, Athen, Akademie Athen 2009 (Text and Documents of Early Modern Greek Theatre, vol. 4).

14 Ausgabe dieser Übersetzungen, die nur in der *editio princeps* (Wien 1801) existieren, jetzt durch W. Puchner, *Κωνσταντίνου Κοκκινάκη, Θεατρικές μεταφράσεις του August von Kotzebue: »Εκούσιος Θυσία«, »Μισανθρωπία και Μετάνοια«, »Πτωχεία και Ανδρεία«, »Οι Κόρσαι« (Βιέννη 1801)*, Athen, Ourani-Stiftung 2008 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 7).

15 Diese Problematik betrifft die meisten Balkanvölker in der Zeit der nationalen »Wiedergeburt« im 19. Jh. (W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994).

16 Dazu noch in der Folge.

17 A. Camariano-Cioran, *Les académies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974 (Institute for Balkan Studies 142).

18 Zu dieser nur in handschriftlicher Form überlieferten Übersetzung W. Puchner, »Οι Κουάκεροι«, μονόπρακτο του August von Kotzebue σε ανέκδοτη μετάφραση του Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου (Βουκουρέστι 1813–14). Μαθητική άσκηση στη θεατρική μετάφραση από τα γερμανικά«, *Parabasis. Scientific Bulletin Department of Theatre Studies University of Athens* 4 (2002) S. 17–34 (und in ders., *Καταπακτή και υποβολείο*, Athen 2002, S. 47–69). Dazu noch in der Folge.

19 Vgl. W. Puchner, »Η μετάφραση της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε από τον Ιωάννη Παπαδόπουλο (Ιένα 1818) και το πρότυπό της«, *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Athen 2003, S. 63–92. Vgl. auch Polioudakis, *op. cit.*, S. 257 ff.

I.

Die Kotzebue-Rezeption mag vor der Revolution von 1821 noch die eine oder andere Übersetzung für das griechische Theater in Bukarest zeitigen[20], setzt aber erst sehr viel später ein und ist nicht besonders intensiv: 1860 spielt man in Konstantinopel »Ο νεανικός αναβρασμός« (wahrscheinlich »Der Wirrwarr«)[21], »Το Παλάτιον της εξοχής« (wahrscheinlich »Das Landhaus an der Heerstraße«)[22], ebenfalls »Γυναικοθήρας« 1870[23], »Οι αφηρημένοι« (»Die Zerstreuten«) 1872 bis 1884 häufig[24], »Ο Τσαλαπετεινός« (»Der Hahnenschlag«) 1874[25], »Η στολή του

---

20 Dazu in Übersicht W. Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten«, *Maske und Kothurn* 21 (1975) S. 235–262. Alexandros Rizos Rangavis vermerkt in seinen Memoiren, daß vor der Revolution in Bukarest noch eine zweite Laientruppe »τινάς μεταφράσεις των του Κοτζεβού« aufgeführt hätte (*Απομνημονεύματα*, Bd. I, Athen 1894, S. 82), eine Nachricht, die sich aus anderen Quellen nicht bestätigen läßt (vgl. G. Sideris, *Το 1821 και το θέατρο ήτοι Πώς γεννήθηκε η Νέα Ελληνική Σκηνή (1741–1822),* Athen 1971). Trotzdem ist sie keineswegs unglaubwürdig. Vgl. W. Puchner, »Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19ου αιώνα. Τα *Απομνημονεύματα* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1940)«, *Επισημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΛΔ΄ (2002–2003) S. 429–504, bes. S. 448 (auch in *Καταπακτή και υποβολείο, op. cit.*, σσ.81–151, bes. S. 98 f.). Nach einer Angabe von G. I. Zoidis (*Κωνσταντίνος Κυριακού-Αριστίας*, [Bukarest] 1964, S. 35 f.) vermerkt Veloudis, daß Konstantinos Kyriakos Aristias vor dem Ausbruch der Revolution in Bukarest »Die Abendstunde« von Kotzebue in griechischer Übersetzung gegeben habe (Veloudis, *Germanograecia*, *op. cit.*, S. 109 f.).

21 N. Laskaris, »Το νεοελληνικό θέατρο εν Κ/πόλει: 1858–1863«, *Νέα Εστία* 15, Bd. 30 (1941) S. 541–543, 611–613, 670–672, 735–738, 812–816, bes. S. 671, Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*. Bd. II, *Παραστάσεις*, Athen 1996, S. 6 und 413, und Th. Hatzipantazis, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Bd. I/2, Heraklion 2002, S. 491. In »Der Wirrwarr« beeindruckte der bekannte Schauspieler der Aufklärung Gustav August Iffland 1808 bei einem Gastspiel im Burgtheater das Wiener Publikum (H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 5, Salzburg 1962, S. 124).

22 Bekannter unter dem Titel »Η αγροτική οικία« oder »Το αγροκήπιον« (Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 527). Das Stück wird unter verschiedenen Titeln häufig gespielt (*op. cit.*, S. 544, 548, 710, 724, 744, 770, 792, 926, 932, 934, 938, 942, 1006, 1066).

23 Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit.*, S. 31.

24 Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit.*, S. 39, 126 und 276 (auch als »Οι δύο αφηρημένοι«). Eine Übersetzung von Kleanthis Papazoglou erschien 1874 in Brăila, die früheren Aufführungen nach einer Bearbeitung von Angelos Vlachos. In Athen schon ab 1866 von Panagiotis Soutsas gespielt (Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 572), in Smyrna 1869 (*op. cit.*, S. 700), 1870 in Konstantinopel (S. 742), 1871 in Athen (S. 750) und 1872 wiederum in der Bosporus-Metropole (S. 804) usw.

25 Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit.*, S. 58 und 479. Auch Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 936.

στρατάρχου Βελιγκτώνος« (»Die Uniform des Feldmarschalls Wellington«) 1891[26]. Keines dieser Werke verzeichnete eine bemerkenswerte Bühnenlaufbahn im 19. Jahrhundert. Zu diesem Zeitpunkt war die Kotzebue-Mode, die ihn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum meistgespielten deutschen Theaterautor gemacht hat, schon lange vorüber und die Kritik begann sich negativ über die sentimentalen Zugstücke zu äußern[27]. Umso erstaunlicher ist der Versuch von Kokkinakis, um die Jahrhundertwende von 1800, Kotzebue gleich in vier Übersetzungen dem griechischen Lesepublikum vorzustellen; der junge chiotische Handelsgehilfe und spätere Herausgeber des »Gelehrten Hermes« (Ερμής ο Λόγιος) in Wien hatte damit den richtigen Bühneninstinkt bewiesen, denn die trivialdramatischen Rührstücke des von Goethe als »Nullität« zutiefst verachteten Vielschreibers[28] sind für Laienensembles leicht aufzuführen und aufgrund der ausgeklügelten Strategie des dosierten Informationsflusses und des sentimentalen Identifikationsangebotes sichere Publikumserfolge[29].

26 Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit.*, S. 168 und 463. Der Einakter wurde 1890 in Patras und 1891 in Athen gespielt (Veloudis, *Germanograecia, op. cit.,* S. 351 f.).

27 Zu solchen »Verspätungs«-Phänomenen bei den griechischen (aber auch balkanischen) Rezeptionsmechanismen vgl. W. Puchner, »Europäische Einflüsse auf die griechische Dramatik des 19. Jahrhunderts. Im südosteuropäischen Kontext«, G. Hering (ed.), *Dimensionen griechischer Literatur und Geschichte. Festschrift für Pavlos Tzermias zum 65. Geburtstag,* Frankfurt/M. etc. 1993, S. 53–82, bes. S. 53 ff. (und griechisch in *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 181–221). Zur balkanweiten Rezeption von Kotzebue vgl. W. Puchner, »O Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Δρόμοι της πρόσληψης στο 18ο και 19ο αιώνα«, *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, S. 311–319.

28 Doch war Goethe gezwungen, ihn häufig zu spielen: am Weimarer Hoftheater 1791–1817 entfallen von 4809 Vorstellungen 667 auf seine Werke (13,87 %), unter 600 Stücken ist Kotzebue 87mal vertreten (14,5 %) (C. A. H. Burkhardt, *Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung*, Hamburg 1891, S. XXXV f.). Allein im Zeitraum von 1790 bis 1860 wurden am Wiener Burgtheater an 3650 Abenden Kotzebue-Stücke gespielt (A. v. Kotzebue, *Schauspiele*. Herausgegeben und kommentiert von J. Mathes. Einführung von B. von Wiese, Frankfurt/M. 1972, S. 13).

29 »Seine schauspielerisch und inszenatorisch oft einfachen und anspruchlosen Stücke sind vor allem für die dillettantischen Anfangsphasen der einzelnen Nationaltheater, etwa bei den Serben, Kroaten und Slowenen, als Einschulungs-Repertoire unentbehrlich. Diese Funktion haben die unzähligen technisch gut gebauten Kotzebue-Stücke, neben ihren Rühr-Effekten und den moralisch beschwichtigenden Aussagen, auch bei anderen europäischen Völkern gespielt« (Puchner, *Historisches Drama, op. cit.*, S. 65). Zu den Kotzebue-Übersetzungen vgl. K. Goedeke, *Grundriss der Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. V, Abt. 2, Dresden 2 18993 , S. 270–285 und Bd. XV (1966) S. 151–278.

Doch wer war Konstantinos Kokkinakis? Über seine Biographie ist nicht allzuviel bekannt[30]. Wahrscheinlich 1781 (1775) in Chios geboren[31], kam er über Konstantinopel und Bukarest[32] in jungen Jahren schon zu Studienzwecken nach Wien und wurde hier nach dem Scheitern seiner Pläne Handelsagent: 1801 übersetzte und edierte er hier, eben (sechsund)zwanzigjährig, vier Stücke des eben kurz vorher in Wien Burgtheatersekretär gewesenen Erfolgsautors: »Menschenhaß und Reue« (1789 entstanden), »Der Opfertod« (1798), »Die Corsen« (1799) und »Armut und Edelsinn« (1795)[33]. Kokkinakis' Kotzebue-Übertragungen waren im Gegensatz zu den früheren, in Wien gedruckten Goldoni- und Metastasio-Übersetzungen[34], die ersten spielbaren Stücke der griechischen Aufklärung. Kokkinakis unternahm auch die ersten Gräzisierungsversuche von Personennamen und Handlungstatsachen, eine Adaptationstechnik, die damals auch bei anderen Balkanvölkern üblich war oder später üblich werden sollte[35]. 1815 übersetzte Kokkinakis den »Tartuffe« ins Griechische und führte dadurch die schon bestehende Tradition der Molière-Übersetzungen weiter[36]. Darüberhinaus nahm er aber auch seinen Beruf ernst: 1809 übersetzte er in Wien den »Grundriß der Handlungsgeschichte« von Josef Nowack. 1816 wurde er als Anhänger der Sprachreformen von Adamantios Koraïs Mitherausgeber des »Gelehrten Hermes«, dessen Edition eingestellt worden war. Die volksbildnerische Tätigkeit war, nach der Gründung des »Freundesbundes« (»Φιλική Εταιρία«) 1814 in Odessa, wie schon bei Rigas Velestinlis, zunehmend auch eine politische. Schon in einem Vorwort zu »Menschenhaß und Reue« pries er die »Freundschaft«, die φιλία, als eine Kardinaltugend der gesamten griechischen Aufklärung; die Aufnahmeriten der politischen Geheimgesellschaft des »Freundesbundes« stützten sich z. T. auf die Riten der Freimaurerlogen und auf die »Wahlbruderschaften« (αδελφοποιία), die auf der Balkanhalbinsel seit byzantinischer Zeit üblich waren und vom Priester gesegnet

---

30 K. I. Amantos, *Τα γράμματα εις την Χίον κατά την τουρκοκρατίαν 1566–1822*, Piräus 1946 (Athen 1976) S. 176–179, Veloudis, *Germanograecia, op. cit.*, S. 111, *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι,* Athen 2007, S. 1106 (mit weiterer Literatur).

31 Polioudakis plädiert für 1775, was freilich logischer wäre (*op. cit.* S. 211). In einem Rapport der Wiener Polizeihofstelle vom 6. August 1821 wird angegeben, daß Kokkinakis 46 alt sei und daß er sich seit 17 Jahren in Wien befände.

32 Unter den Schülern der Αυθεντική Ακαδημία ist er allerdings nicht angeführt (Camariano-Cioran, *op. cit.*)

33 Veloudis, *Germanograecia*, *op. cit.*, S. 48 ff.

34 Dazu W. Puchner, »Influssi italiani sul teatro greco«, *op. cit.*

35 Puchner, *Historisches Drama, op. cit.*, S. 66 ff.

36 Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας, op. cit.*, S. 36–61 (mit der umfangreichen älteren Literatur).

wurden[37]. 1818 übersetzte Kokkinakis noch ein Stück eines Münchner Trivialautors, J. M. Babo, »Die Strelitzen«, eine Verherrlichung der Türkenbefreier-Figur Peter des Großen; es ist nun nicht mehr nur der Erfolg an den Wiener Bühnen, der als Übersetzungsmotivation fungiert, sondern Kokkinakis wollte dieses Stück, wie er im Vorwort »An die Griechen« zugibt[38], auf der Laienbühne in Odessa aufgeführt sehen; die Zeiten hatten sich geändert: auch in Iași und Bukarest ist inzwischen das griechische phanariotische Schul- und Hoftheater zur kryptisch revolutionären Nationalbühne geworden[39]. Daneben verfaßte er auch Kampflieder und patriotische Gedichte (z. B. »Δεύτε παίδες των Ελλήνων«), die in die griechischen Schulbücher eingegangen sind. Als daher 1821 der Aufstand unter Konstantinos Ypsilantis in der Moldau ausbrach, schmuggelte Kokkinakis ein revolutionäres Flugblatt nach Wien ein, um es im »Gelehrten Hermes« zu veröffentlichen. Er wurde jedoch festgenommen, nach vier Jahren 1825 des Landes verwiesen, und starb 1831 in tiefer Armut in Ägina, wo er als Lehrer und Verfasser von Schulbüchern bis zuletzt tätig war.

Die vier Übersetzungen von Kotzebue (Wien 1801) sind folgende[40]: *Η Εκούσιος Θυσία. Δράμα, εις τρεις πράξεις υπό Αυγούστου από Κοζεβού. Εκ του γερμανικού. Εν Βιέννη. Παρά τη Ελληνική Τυπογραφία Γεωργίου Βεντότη 1801* (Kleinformat, S. 96, deutsche Ausgabe »Der Opfertod« 1798) [**DO**][41]. – *Οι Κόρσαι. Δράμα εις τέσσαρας Πράξεις συντεθέν υπό του περιφήμου Κωμοδοποιού* [sic] *Αυγούστου του Κοτζεβού. Και μεταφρασθέν εις χρήσιν των φιλολόγων. – Κορσική· Νήσος μεγάλη· κείται μεταξύ*

37 W. Puchner, »*Adoptio in fratrem*. Kirchliche Segnung der Wahlbruderschaft zwischen theologischem Verdikt und gelebter Pastoralpraxis«, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 353–384 (mit weiterer Literatur).

38 Zur Bedeutung dieser Prologe für die Dramentheorie der Zeit W. Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815–1818)«, *Ελληνικά* 50 (2000) S. 231–304. Zur Übersetzung nun Polioudakis, *op. cit*. S. 276 ff.

39 Puchner, »Schul-, Hof- und Nationaltheater«, *op. cit*.

40 Neuausgabe mit »gereinigtem« Text in Puchner, *Θεατρικές μεταφράσεις, op. cit.*, S. 9–230 Einleitung, S. 231–296 »Η εκούσιος Θυσία«, S. 297–402 »Μισανθωπία και Μετάνοια«, S. 403–508 »Πτωχεία και Ανδρεία«, S. 509–596 »Οι Κόρσαι«. Zu den Übersetzungen auch Polioudakis, *op. cit.*, S. 211 ff.

41 D. S. Ginis/B. G. Mexas, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800–1863*, 3 vols., Athen 1939–1957, Nr. 64, F. Iliou, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία – Φυλλάδια*, Bd. I., *1801–1818*, Athen 1997, Nr. 1801.20. Die Übersetzung wird Kokkinakis zugeschrieben. Angezeigt in den *Annalen der Österreichischen Litteratur* I, Nr. 7, Wien, Jan. 1802, Sp. 56 und im *Intelligenblatt der Allgemeinen Litteratur-Zeitung* III, Nr. 153, Jena, 4 September 1802, Sp. 1247. Dort ist die Übersetzung angezeigt als »von einem Mediciner aus Griechenland«, wobei Kokkinakis offenbar mit dem schon bekannteren Sakellarios verwechselt wird. Vgl. auch *Magasin Encyclopédique* Jg. IX, Bd. II, Paris 1805, S. 505. Exemplare der Ausgabe gibt es in der Gennadios-Bibliothek in Athen, der Bibliothèque Nationale in Paris und im bulgarischen Kloster Rila.

των ακρογιαλών της Γένοβας και της νήσου Σαρδινίας. – Εν Βιέννη της Αουστρίας. Παρά των Φραντζ Αντωνίω Σχραιμπλ. 1801 (Kleinformat, S. 125+3, deutsche Ausgabe »Die Korsen« 1799) [**DK**][42]. – *Μισανθρωπία και Μετάνοια. Δράμα εις πέντε πράξεις συντεθέν, υπό Αυγ. από Κοζεβού. Εκ του γερμανικού μεταφρασθέν. Εν Βιέννη της Αουστρίας. Παρά των Φραντζ Αντωνίω Σχραιμπλ. 1801* (Kleinformat, S. 1+140+1, deutsche Ausgabe »Menschenhaß und Reue« 1790) [**MR**][43]. – *Πτωχεία, και Ανδρεία. Κωμωδία εις τρεις Πράξεις. Συντεθείσα υπό Αυγ. από Κοζεβού. Μεταφρασθείσα υπό Κωνσταντίνου Κοκκινάκη του Χίου, εκδοθείσα δε παρά τινος Φιλογενούς, και Ευγνώμονος. Εν Βιέννη της Αουστρίας. Παρά τω Φραντζ Αντωνίω Σχραιμπλ. 1801* (Kleinformat, S. 153 +1, deutsche Ausgabe »Armut und Edelsinn« 1795) [**AE**][44].

Was zuerst und vor allem ins Auge sticht, ist die für 1800 ungewöhnliche Rezeptionsgeschwindigkeit, die erst wieder um 1900 derartige Werte erreicht[45]: im Falle von DO und DK übersetzt Kokkinakis tatsächlich *les derniers cries* von Kotzebue (1798

42 Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 90, Iliou, *op. cit.*, Nr. 1801.40. Die Übersetzung wird Kokkinakis zugeschrieben. Angezeigt in den *Annalen der Österreichischen Litteratur* I, Nr. 8, Wien, Jan. 1802, Sp. 64, *Intelligenblatt der Allgemeinen Litteratur-Zeitung* III, Nr. 153, Jena, 4 September 1802, Sp. 1247 und *Magasin Encyclopédique*, Jg. IX, Bd. II, Paris 1805, S. 505. Exemplare dieser Ausgabe sind etwas häufiger: Gennadios Bibliothek, öffentliche Bibliothek von Korfu, Bibliothek der griechischen Gemeinde von Triest, Bibliothèque Nationale in Paris, Bibliothèque Interuniversitaire des Langues Orientales in Paris, Griechisches Institut an der Sorbonne, British Library in London, Bulgarische Nationalbibliothek in Sofia und Harvard University Library in Boston.

43 Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 86, Iliou, *op. cit.*, Nr. 1801.38. Für die Autorschaft von Kokkinakis gibt es spätere Quellen: Θεόκλητος [Φαρμακίδης], *Ελληνικός Τηλέγραφος* 1815, S. 874 und *Γενική Εφημερίς της Ελλάδος*, 1831, Sp. 64. Anzeigt wird die Ausgabe ebenfalls in: *Annalen der Österreichischen Litteratur* I, Nr. 8, Jan. 1802, Sp. 64, *Intelligenblatt der Allgemeinen Litteratur-Zeitung* III, Nr. 153, Jena, 4 September 1802, Sp. 1247, *Magasin Encyclopédique*, Jg. IX, Bd. II, Paris 1805, S. 505. Auch von dieser Ausgabe existieren genügend Exemplare: Griechische Nationalbibliothek in Athen, Gennadios Bibliothek Athen, Öffentliche Bibliothek von Larisa, Hilandar-Kloster auf Athos, Bibliothek der Theologischen Schule von Chalke, Bibliothek des Griechischen Instituts für Byzantinische und Postbyzantinische Studien in Venedig, Griechisches Institut an der Sorbonne, British Library in London und Bibliothek der Metropole von Moldau und Suçeava in Iași.

44 Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 95, Iliou, *op. cit.*, Nr. 1801.45. Die einzige Ausgabe, in der Kokkinakis als Übersetzer im Titel angeführt wird. Es haben sich genügend Exemplare erhalten: Griechische Nationalbibliothek Athen, Gennadios-Bibliothek Athen, Vikelaia-Bibliothek Heraklion, Öffentliche Bibliothek von Korfu, Vatopedi-Klister auf Athos, Bibliothèque National in Paris, Bibliothek des Griechischen Instituts für Byzantinische und Postbyzantinische Studien in Venedig, Bulgarische Nationalbilbiothek in Sofia, Harvard University Library in Boston, Privatbibliothek von G. P. Savvidis. Reprint in *Θεατρικά* 2–3 (Jan.–Juni) und 4 (Juli-Sept. 1990).

45 Zur Frage der Rezeptiongeschwindigkeit vgl. vor allem W. Puchner, »Καθυστέρηση ; Η παράμετρος του χρόνου στις προσληπτικές διαδικασίες κατά την πορεία της νεοελληνικής δραματουργίας από το κρητικό θέατρο ώς το μεταπολεμικό δράμα«, *Ράμπα και παλκοσένικο*, Athen 2004, S. 473–487.

und 1799), vor allem da man annehmen muß, daß die vier Übersetzungen schon im Jahr 1800 vorgenommen worden sind, um 1801 im Druck erscheinen zu können. Nur in AE ist Kokkinakis als Übersetzer namentlich genannt. Die Anonymität der drei anderen Übersetzungen (DO, DK, MR) sowie die Tatsache, daß nur drei Übersetzungen beim gleichen Drucker erschienen sind (Franz Anton Schrämbel, DK, MR, AE, – DO bei Georgios Ventotis) hat zu gewissen Unsicherheiten geführt, ob wirklich alle Transliterationen von Kokkinakis stammen[46]. Die erhaltenen Druckexemplare sind nicht allzu häufig, ziemlich verstreut und oft schwer zugänglich; alle vier zusammen finden sich nur in der Gennadios-Bibliothek in Athen (wo sie auch zusammengebunden sind)[47]. Die Frage wird noch dadurch kompliziert, daß die bei Schrämbel gedruckten Werke zwar die gleichen Lettern verwenden, ein ähnliches Titelblatt bieten, aber unterschiedliche Formulierungen (siehe oben) aufweisen, doch eine Wortschatzuntersuchung aller vier Übersetzungen sowie die gleichbleibenden Übersetzungsungenauigkeiten, orthographische und grammatikalische Eigenheiten und parallele Schreibweisen zerstreuen bald schon die Zweifel an der gemeinsamen Autorschaft der vier Texte[48]. Das Werk, das am ehesten anzuzweifeln ist, ist nicht

46 Z. B. A. Tabaki, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος – 19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*, Athen 1993, S. 36 (2, Auflage, Athen 2002, S. 36). Kokkinakis werden DK, MR und AE zugeschrieben, nicht DO, offensichtlich weil sie im selben Druckhaus veröffentlicht wurden. Eine ähnliche Selektion findet sich auch in der Dramen-Bibliographie von G. Ladogianni, die neben DK auch MR Kokkinakis zuschreibt, während sein Name in AE im Titel aufscheint (G. Ladogianni, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637–1879*, Athen 1996, Nr. 221–224), eine Selektion, die letztlich auf Giannis Sideris zurückgeht (*Το 1821 και το θέατρο*, *op. cit.*, S. 12). Veloudis hingegen zögert nicht, alle vier Dramenübersetzungen Kokkinakis zuzuschreiben (*Germanograecia*, *op. cit.*, S. 111 f.).

47 Sign. MGL 132.

48 1) Zu den wenigen Übersetzungsfehlern gehören folgende: *ein paar* (in älterer Orthographie auch großgeschrieben) mit *δύο* (ein Paar) in allen Übersetzungen (z. B. MR S. 81 »ein paar von meinen Kindern« – *τα δύο μου παιδιά*, DO S. 28, AE S. 81 »ein paarmal« – *ένα δύο φορές*, S. 110, »ein Paar hundert« – *έως δυακόσια*, S. 137 »ein paar Blicke« – *ένα δύο ματιαίς*, KO S. 14 »ein Paar Mahl« – *δύω φοραίς*, S. 23 »ein Paar« – *καναδύω*); 2) einige idiomatische oder fremdsprachige Ausdrücke kommen immer wieder vor: *ονδάς* (seltener *οντάς*), *νενέκα, μπαμπάκι, κερατζούδαις, μπαγατέλλαις, ζήτουλας, μουφουζλίκι, άρατα θέματα* (= άρρητ' αθέμιτα), *μεριτάρω, τζάνουμ, ξεχασμένος* (χαζός), *Μαγιόρος, μπρε, ταζέδικος γράχος, κουριόζον, τζαμπουνώ* (*-ίζω*), *παλικαριάτικα, κοκκώνα, κοκκωνίτσα, κάρτο* usw., er gebraucht gerne den Ausdruck *ασκαρδαμυκτί*, der vor allem in den Szenenanweisungen immer wieder auftaucht (vgl. noch in der Folge); 3) orthographische Eigenheiten, die eine gewisse Tendenz zu gelehrtsprachiger Ausdruckweise dokumentieren: *ακόμι, ονδάς, φαμιλία,* usw. (in diesem Fall zeigt sich DK abweichend); 4) variierende Schreibweisen desselben Wortes und gelehrtsprachige Akzentsetzungen: *καρδία* und *καρδιά*, *παιδία* und *παιδιά*, abhängig davon, wer gerade spricht; 5) grammatikalische Eigenheiten wie die Ersetzung des Dativs durch Akku-

DO, weil es bei Ventotis und nicht bei Schrämbel erschienen ist, sondern DK, doch die textimmanente Evidenz reicht nicht aus, Kokkinakis' die Übersetzung abzuschreiben[49]. DO verfügt auch über einen Prolog an den Leser, wo die Lehrhaftigkeit und Nützlichkeit der Lektüre (»Schule der Ehe«) unterstrichen wird. MR ist den Brüdern Bakaloglou gewidmet, die offenbar die Ausgabe finanziert haben, wie dies zu dieser Zeit von vermögenden Griechen in Wien und Budapest öfter praktiziert worden ist[50], wo auch betont wird, daß die Werke von Kotzebue an allen königlichen Theatern »με μεγάλον κρότον« aufgeführt würden, und wo auch die Bedeutung der Freundschaft hervorgehoben wird.

Mit diesen wenigen Angaben läßt sich eventuell auch der Werdegang der Übersetzer- und Editionstätigkeit des jungen Kokkinakis in Wien einigermaßen rekonstruieren: es beginnt offenbar mit einer Zusammenarbeit mit Ventotis; er verfaßt,

---

sativ und nicht Genetiv (*με φαίνεται* usw.), häufig in der phanariotischen Literatur und den nordgriechischen Dialekten; 6) Vermengung der Stilschichten, wo Archaismen neben fremdsprachigem Lehngut (Türkisch, Deutsch) und neben umgangssprachigen Wendungen zu stehen kommen, eine Mischung, die den Texten manchmal einen eigenartigen Reiz verleiht (z. B. *μοι δίδει έναν πάταρον οπού ο ουρανός σφονδήλι μοι φάνηκε* DK S. 64, *Σα μοι ποσκεφθής* [=υποσχεθής] usw.). Diese letztere Kategorie bedarf jedoch eindringlicherer Analyse.

49 Die Gründe dafür sind folgende: 1) die Akttitel sind nicht wie in den anderen Übersetzungen im Genetiv angeschrieben (»πράξεως πρώτης«, »πράξεως δευτέρας«, »πράξεως τρίτης« – worauf der Szenentitel folgt), diese Konvention wird nur im ersten Akt angewendet, in der Folge wird der Nominativ gebraucht (also »πράξεως πρώτης«, »δευτέρα πράξις«, »τρίτη πράξις»); ähnliches ist in AE im dritten Akt zu beobachten. 2. Es werden erklärende Fußnoten eingeführt (S. 9, 22, 25, 32, 90, 96), die es in den übrigen Texten nicht gibt. 3. Eine solche Explikation findet sich schon am Deckblatt nach dem Titel, wo erklärt wird, wo sich Korsika geographisch befindet (»Κορσική· Νήσος μεγάλη· κείται μεταξύ των ακρογιαλών της Γένοβας και της νήσου Σαρδινίας»). 4. Auf der Rückseite des Deckblattes befindet sich ein Kupferstich; ein solch optisch-kulinarischer Zusatz fehlt bei den anderen Ausgaben. 5. Das Aktende wird separat angezeigt (»Τέλος της πρώτης Πράξεως«, »Τέλος της δευτέρας Πράξεως«, »Τέλος της τρίτης Πράξεως«), wo sonst einfach eine Linie gezogen wird oder überhaupt kein Erkennungszeichen vorkommt (mit Ausnahme des 1. Aktes von AE, wo »Τέλος της πρώτης Πράξεως« angeschrieben ist). 6. Gegen Werkende wird die Hälfte einer ganzen Szene weggelassen (wahrscheinlich aus politischen Gründen der Selbstzensur –Revolution der Korser), während in den anderen Texten solche Eingriffe nicht vorkommen. 7. Der Text wimmelt von ungewöhnlichen und ins Auge stechenden Druckfehlern: der Drucker war offenbar des Neugriechischen nicht mächtig, möglicherweise konnte er etwas Altgriechisch, denn viele orthographische »Verbesserungen« deuten eventuell darauf hin (Τιμολέων wird zu »Θυμολέων»).

50 Z. B. Georgios Lassanis hat 1813 im Geschäft von Nikolaos Takiatzis in Budapest gearbeitet, der die Ausgabe der »Ποιημάτια« von Georgios Sakellarios (Wien 1817) und die Poetik seines Schwiegervaters, Charisios Megdanis, »Καλλιόπη παλινοστούσα« (Wien 1819), finanziert hat, bevor er sich zu Studien nach Leipzig begeben hat (W. Puchner, »Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματουργός του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου«, *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen 2001, S. 220–289, bes. S. 221).

wie damals üblich, einen Prolog an den Leser, der die Ausgabe aus moralischer Sicht rechtfertigt und zugleich eine Reklame für die Lektüre bildet[51]. Die Hinwendung zur Druckerei Schrämbel hat möglicherweise mit seinen Geldgebern zu tun (Widmung an die Brüder Bakaloglou). Das Deckblatt ist dasselbe, nicht jedoch die Lettern, gleich ist auch die Formulierung des Buchtitels, die Akttitel usw. Kokkinakis besorgt die Herausgabe beider Editionen und verschweigt seine Autorschaft der Übersetzung. In AE, auch bei Schrämbel, kommt es jedoch zu Änderungen des Deckblattes und zu einigen Inkonsequenzen bei den Akttiteln (vgl. oben); die Anonymität des Verfassers wird aufgehoben, der Verleger wendet (aus Reklamegründen) seine eigenen *standards* an. Die Textqualität ist nicht unterschiedlich; noch korrigiert Kokkinakis den Text. – Dies scheint bei DK anders zu sein: die orthographischen Fehler fangen schon beim Buchtitel an, das *outfit* ist anders, beeindruckender und »kulinarischer«, wie der Kupferstich auf der Rückseite zeigt. Der Text selbst ist in desparatem Zustand; es ist unmöglich sich vorzustellen, daß Kokkinakis, oder irgendein anderer Kenner des Neugriechischen, die Gelegenheit hatte zu korrigieren. Es scheint so, als habe die Zusammenarbeit mit Schrämbel ein Ende gefunden, und der Verleger druckte den handschriftlichen Text aus eigener Initiative und nach Maßgabe des eigenen Geschmacks, den Gesetzen des Marktes folgend, jedoch ohne den konsequenten Beistand eines *native speaker*. Dem Verleger ist auch die Kürzung der Szene über den Aufstand der Korsen anzulasten (drei Jahre nach der öffentlichen Hinrichtung der Jakobiner in Wien)[52], was die Handlung bezüglich des *dénouement* in der Luft hängen läßt, während Kokkinakis im allgemeinen textgetreue Übersetzungen liefert; darüberhinaus war dieses revolutionäre Element (wo der exilierte Anführer der Korsen mit dem ungarischen Offzier, der auf der Seite der Österreicher gegen die Türken gekämpft hat, zur Insel Napoleons zieht, um den Aufstand gegen die Genuesen zu unterstützen) gerade eine der Hauptmotivationen, das soeben erschienene Werk (1799) zu übersetzen (zusammen mit einigen wenigen Hinweisen auf das alte Griechenland). Sollten diese Überlegungen stichhaltig sein, so ergibt sich eine chronologische Reihe der Editionen (nicht der Übersetzungen selbst): DO → MR → AE → DK.

Der Nachweis der gemeinsamen Autorschaft der vier Übersetzungen hat z. T. schon die Frage der Sprachführung und der Stilschichten angeschnitten. Freilich gibt

51 Dazu W. Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815–1818)«, *op. cit.*, und im Band *Είδωλα και ομοιώματα*, Athen 2000, S. 69–106, 188–225 (Anmerkungen).

52 O. Katsiardi-Hering, »L'impresa al di sopra di tutto: parametri economici del martirio i Rigas«, L. Marcheselli Loukas, *Rigas Fereos. La rivoluzione, la Grecia, i Balcani*, Trieste 1999, S. 59–79.

es auch gewisse Differenzierungen: in AE ist z. B der *jargon* der Kaufleute dominierend, in DK weist die Tochter des Gärtners, Rosa, sogar Dialekteinschläge auf. Auch Michos in MR gebraucht den Volksmund. Der Stilwille des Übersetzers zielt auf realistische Wiedergabe bzw. eine Transformation von Stillagen des Vorbildes mit Hilfe von Analoga im Griechischen; darüberhinaus jedoch vereinfacht er die Höflichkeitsfloskeln der Koketterie und die gespreizte Kanzleisprache von Bürgern und Aristokraten[53]. Im allgemeinen jedoch bemüht er sich, dem gesprochenen Dialog eine zusätzliche Lebendigkeit zu verleihen. In einigen Passagen, vor allem in DK, ist die Bühnensprache der Übersetzung eloquenter und natürlicher als im Vorbild selbst.

Die Ausgaben sind voll von uneinheitlichen Akzentuierungen (*παιδιά – παιδία*, *καρδιά – καρδία* usw.)[54] und Schreibweisen; in DK kommen noch die Druckfehler dazu. Diese Übersetzungen dürfen ein besonderes Interesse für ihre Sprachführung beanspruchen, denn sie dokumentieren die gesprochene Sprache der Konversationen um 1800 im weiteren »phanariotischen« Bereich und bei den Kaufleuten der griechischen Diaspora: Kokkinakis' Werdegang führt von Chios nach Konstantinopel, von dort in die Transdanubischen Fürstentümer und dann nach Wien, ganz ähnlich wie Rigas Velestinlis und viele andere Intellektuelle der Zeit. Einige Dialektelemente seiner Heimatinsel finden sich im Mund des Dienerpersonals, aus den phanariotischen Kreisen und der Kaufmannsschicht der Diaspora kommen die übrigen Sprachelemente. Seine orale Bühnensprache ist unmittelbar, drastisch und zielt auf Verständlichkeit; komplizierte Ausdrücke läßt er weg und sucht Zuflucht in Umschreibungen, wenn sich griechische Analoga als unzureichend erweisen. Zur Intensivierung der Theatralität gebraucht er auch häufiger »deiktische« Formen (*για, νά, διέτε* usw.). Dazu noch in der Folge.

Interessant ist aus linguistischer Sicht die Analyse der Lexikalik, die sich durch häufige Turzismen auszeichnet, in AE auch französische, italienische und deutsche Wörter, sowie auch der Phonetik und Morphologie, die gewisse Eigenheiten aufweisen. In DO gibt es auch personenzentrierte Idiomatismen: die Alte gebraucht für »gestern« *εψές*, ihr Kleiner sagt dagegen normal *χθες* (S. 11). Neben den Turzismen[55] gibt es auch

53 So etwa wird die dritte Person in den Anredeformeln vermieden.

54 Manchmal auch mit Absicht: Standespersonen verwenden gelehrtsprachige Betonungen, Dienerpersonal gebrauchen volkssprachige (z. B. Michos in MR sagt *της αφεντειάς* statt »της αφεντείας«, und Giannis gebraucht eine volkhafte Redewendung: »έξι και ξηρό σου«).

55 *ονδάς* (οντάς, Dachzimmer), *καφ[φ]αλτί* (πρόγευμα, Frühstück), *μουφλουζλούκι* (πτώχευση, Pleite), *μουφλουζεύω* (φαλίρω, Pleite gehen), *σερμαέ* (im Sinne von »fertig«), *σιμίτι* (Kringel), *ατζιαμής* (αδέξιος, ungeschickt), *τεστεμέλι* (Keidungsstück), *πατηρδί* (φασαρία, Radau), *ζαέρ* (βέβαια, σίγουρα, sicher), *τζιανάκι* (γαβάθα, Schüssel), *με το χουζούρι του* (ήσυχα, gemütlich), *μεϊδάνι* (πλατεία, Platz, Öffentlichkeit), *εγγίντι* (Ausruf der Überraschung).

Wörter westlicher Herkunft[56] und das aus dem Slawischen kommende aber in den Transdanubischen Fürstentümern geläufige *νέμτζικα* für deutsch. Im allgemeinen trifft man ein Gemisch aus Archaismen und volkhaften Ausdrücken an[57], die Idiomatismen sind nicht so häufig wie in den andern Werken. Auch Wienerisches ist anzutreffen: *κούτζ, κούτζ* (S. 41) ruft der kleine Georgakis dem Hund zu (slaw./wien. »kusch«, beim norddeutschen Kotzebue nicht anzutreffen), allerdings um ihn anzulocken. Dies führt eventuell zur Annahme, daß sich Kokkinakis schon einige Zeit in der Donaumetropole aufgehalten haben müsse. In MR ist die Sprache schon farbiger: neben Turzismen[58] gibt es die »europäischen« Lehnwörter[59] sowie auch idiomatische Ausdrücke im

56 *μανζέτα* (Manschette), *μπαγατέλλαις* (Bagatellen), *κρεδιτόρος* (Kreditgeber), *κόμμοδο* (άνετο, wienerisch: kommot), *σπιτάλι* (Spital), *πήβα* (Bier), *σκριτούρα* (Schrift), *φαμιλία* (Familie), *μπάλλος* (Ball), *λόττο* (Lotto), *μασκαραλήκι* (Schwindel), *σπίριτα* (Alkohol, spiritus).

57 *συνοικισμός* (für γάμος, Hochzeit*), κάπηλος* (οινοπώλης, Weinverkäufer), *χαρτοφόρος* (χαρτοπαίκτης, Kartenspieler), *θρονί, αρρωστούτζικος, νενέκα, μπαμπάκα, τζαμένος* (κοτζαμένος, auch *καϊμένος*, der Bedauernswerte), *κερατζούδες*, *ξεχασμάρα* (ιδιοτροπία, χαζαμάρα), *φιντζάνι* (φλυτζάνι, Schale), *κυρίτζης* (κύριος, Herr), *συμβοηθώ* (βοηθώ, helfen), *γαμική πίστις* (eheliche Treue), usw.

58 *βαδάχος* oder *βατάχος* (οικονόμος. Majordomus), το *καφαλτί* (πρόγευμα, Frühstück), *ζάβαλης* (άτυχος, κακομοίρης, Unglücksrabe), *σεργιάνι* (βόλτα, Spaziergang), *τζαμπουνίζω* (φλυαρώ, schwätzen), *κάμνω σεήρι* (παρακολουθώ, beobachten), *άτι* (άλογο, Pferd), *χουζούρι* (ξάπλα, Nickerchen), *μπαχτζές* (κήπος, Garten), *κελεπούρι* (τυχερό γεγονός, Chance, Glück), *κατζιρδίζω* (περιφρονώ, verachten), *τζιασίτης* (κατάσκοπος, Spion), *σεβδάς* (λαχτάρα, erotisches Verlangen), *εγλεντιρτίζω* (διασκεδάζω, sich vergnügen, feiern), *εγλεντζέδες* (διασκεδάσεις, Vergnügungen), *χουζουρλής* (άνετος, Faulpelz), *τζιλιμπίδικη ζωή* (κοσμική ζωή, Gesellschaftsleben), *βάι, τα τζάπια* (τέχνασμα, Trick), *περδές* (πέπλο, Schleier), *τζάνουμ* (καλέ μου, mein Lieber), *κίντι* (Ausruf), *ζεύκι* (ευχαρίστηση, ηδονή, Lust), *χάιδε, σελιαμέτι*, *μερεμέτισμα* (επισκευή, Reparatur), *ταζέδικος* (νεαρός, frisch), *γράχος* (ή γαύρος, μπιζέλι, αρακάς, Erbse), *άφερουμ* (μπράβο, iron. bravo), *γιολουντά* (φυσικά, natürlich), *φυλάω καραούλι* (φρουρά, βάρδια, Wache stehen), *τζιλιμπίδικος* (λεπτός, schlank), *μεϊδάνι* (πλατεία, ξέφωτο, Platz, Lichtung), *κατζιρδισμένη κερατζούδα* (περιφρονισμένη γυναίκα, verachtete Frau), *μπαϊλσιά* (υπερβολική κούραση, Übermüdung), *μπάρεμ* (τουλάχιστον, wenigstens), *βγάζω στο μεϊδάνι* (φανερώνω, ans Licht bringen), *μπινισάκι* (πανωφόρι, Überwurf), *σαράφης* (τραπεζικός, αργυραμοιβός, Wechsler, Bankier), *τζεβαερικά* und *τζεβαΐρια* (τιμαλφί, Geschmeide), *κουλούφι* (κουτί για κόσμημα, Schmuckkästchen), *γιορδάνι* (περιδέραιο, Halsgeschmeide*), ονδάς* (οντάς, Dachstube, Obergeschoß).

59 *ιντερεσσάρομαι* (ενδιαφέρομαι, sich interessieren), *μπάγκα* (κάθισμα, Bank), τα *μπάλλα* (οι χοροί, die Bälle), *κορρεσπονδέντζες* (αλληλογραφία, Korrepondenzen), *μπαγατέλλα* (Bagatelle), *τζερεμόνιαις* (Zeremonien, Gesten), *πρετενδέρω* (απαιτώ, fordern), *παράδα* (παρέλαση, Parade), *γκαμπινέτο* (υπουργείο, Kabinett), *ο αλές* (το πάρκο, Allee), *βίζιτα* (επίσκεψη, Visite), *ινβαλίδος* (σακάτης, Invalide), *μασκαραλίκια* (αστεία, Spaß), *περσόνα* (πρόσωπο, Person), *σεκρέτα* (μυστικά, Geheimnisse), *σπίριτα* (οινόπνευμα, Alkohol, Spiritus), *κουμάρι* (αγγείο, δοχείο, Gefäß), *μόρικος* (μαύρος, schwarz), *κάρτο* (τέταρτο, Viertel), *κουριόζον* (περίεργο, neugierig), *δουέλλον* (μονομαχία, Duell), *αλλαμπρατζέτα* (εναγκαλισμένοι, eingehängt), *μασκαράδικο* (τρελό, verrückt), *ιντερέσσον* (ενδιαφέρον, Inter-

Griechischen[60]. AE führt uns in die Welt der Kaufleute; Kokkinakis ist nun mit dem Deutschen vertraut, seine lebendige Sprachführung wimmelt nur so von Lehnwörtern aus dem Deutschen, dem Italienischen und Lateinischen[61]. Es fehlen freilich die Turzismen nicht[62], doch überwiegen die Anleihen aus dem Westen[63] und die griechischen

esse), *φαμιλία* (οικογένεια, Familie), *σιτερέσιον* (σύνταξη, Rente), *καλαντάρι* (ημερολόγιο, Kalender), *ορδινάρικο* (κοινό, ordinär, gewöhnlich), *πορτατίναι* (Senften), *καντζελαρία* (γραφείο, Büro).

60 In Auswahl: *αγροικημένος* (συνεννοημένος), *τζιάμπα* (δωρεάν), *μουρδάρικος* (βρώμικος), *το δοξάριον* (η δόξα), *η ευλαβήτισσα* (η θεούσα), *ξεχασμένος* (ηλίθιος), *αρκετούτζικος*, *παστρεύω* (ξεσκονίζω), *στούκα* (είδος ψαριού, Stockfisch), *θεωρία* (θέα), *το ονδατζικόπλο* (μικρός οντάς), *κατάβραδα* (πολύ βράδυ), *πέρασαν τα λακαρδιά* (τελείωσε γρήγορα, von »λάκα«, βαφή, Lack), *απανωθιό*, *μοκαέτισα* (γυναίκα που κοπιάζει), *συμβοηθώ* (βοηθώ), *χωρίς χωρατάν* (χωρίς αστείο, πράγματι, Spaß beiseite), *το βούκωμα* (μπουκιά), *άργητα* (αργοπορία), *άρατα θέματα* (μπερδεμένα πράγματα), *ασωτεύομαι* (σπαταλώ), *τέρας* (ξεχωριστά μεγάλο, θετική έννοια), *τουτουνίζω* (καπνίζω), *μούτζουνον* (πρόσωπο), *το σύγχαμα* (σίχαμα), *ατός μου* (μόνος μου), *μικρούτζικα, δεν ημπορώ να σε έλθω από χάκι* (δεν μπορώ να σε νικήσω), *βιγλίζω* (βλέπω), *κατζίβελος* (τσιγγάνος).

61 In der Ausgabe fehlen die Dittographien nicht, wie *ιξεύρω* und *ηξεύρω* (mit Bevorzugung der ersten Form), *φιλτζηάνι* und *φιλτζάνι* (φλυτζάνι, Schale), sowie auch orthographische Eigenheiten: im Falle von Großbuchstaben wird der Akzent nach dem Buchstaben gesetzt, im Falle von Diphthongen auf den ersten Vokal statt dem zweiten (z. B. »ομόιασάι της«).

62 *ονδάς, τζίλικη μονέδα* (νεόκοπα, γυαλιστερά χρήματα, frischgedrucktes Geld), *βερεσσέ* (με πίστωση, auf Pump), τουρβάς (ταγάρι, ντορβάς, Tragtasche), *αμανέτι* (ενέχυρο, Pfand), *μουφουζλίκι* (χρεοκοπία, Pleite), *τζοβαέρι* (κόσμημα, Geschmeide), *ταζέδικος* (φρέσκος, frisch), μπρε, μπαχτζές, *μουστερής* (πελάτης, αγοραστής, Käufer), *καφαλτί* (πρωινό, Frühstück), *ζιαφέτι* (γιορτή, Fest), *ραχάτ λουκούμια* (harte *loukoumia*), *ντζάνουμ, τζαμπουνώ* (φλυαρώ, schwätzen), *κίντι* (Ausruf), *εγλενδιρδίζω* (διασκεδάζω, sich vergnügen), *καλπουζάνης* (απατεώνας, ψεύτης, Lügner, Schwindler), *γιολαντά* (φυσικό, natürlich), *αστάρι* (φόδρα, Futter), *κουμάσια χίνδικα* (ινδικά υφάσματα, indische Stoffe), *καζαντίζω* (κερδίζω, gewinnen), *μουφλουζεύω* (πτωχαίνω, Pleite gehen), *το γιούκι* (χώρος σε κοίλωμα τοίχου, Nebenraum), *σεπέτι* (βαλίτσα, Koffer), *πασσάς* (πάτρωνας, Patron), *παρτζάς* (κομμάτι σκισμένο, zerrissenes Stück), *σιρίτια* (κορδόνια, γαλόνια, Schnürsenkel), *πεστεμάλι* (ποδιά, Schürze), *χάλτια* (αστεία, Witze), *καΐσι* (βερίκοκο, Aprikose).

63 *σάλα* (Saal), *ραβέντι* (Rhabarber), *οφφικιάλιος* (Offizier), *φινίσσιμος* (πολύ φίνος, sehr fein), *σπεκουλατζιόναις* (Spekulationen), *ιντερέσσον* (συμφέρον, Interesse), *πόλιτζα* (χρεόγραφο, Polizze, Wechsel), *κάσσα* (Kasse) *τζίρκα* (zirka), *πόστα* (Post), *ταμπακέρα, εξπεδίρω* (στέλνω, expedieren), *το κούρσος* (Kurs), *κβαλιτά* (Qualität), *μπάλλος* (Ball), *δάτα* (Datum), *περούκα, σπιόνος* (Spion), *πούδρα, καμαράσιδες* (Kammerräte), *βαλούτα* (Valuta), αρτίκολα (Artikel), *καπιτάλι* (Kapital), μέγκλος (Bengel), *ατζετάρω* (akzeptieren), *καπρίτζιον* (Kaprize), *κουριόζον* (kurios), *κάρτον* (τέταρτο, Viertel), *ποστηλιόνης* (Postillon), *σούμμα* (Summe), *μαγιόρος* (Major), *σπιριτόζα* (γυναίκα πνευματώδης, geistvolle Frau), *κοντρουδάντζα* (είδος χορού, »Contretenz«), *μπαγατέλλα* (Bagatelle), *παρλαμέντο* (Parlament), *τζιαρλατάνος* (Scharlatan), *γαμπινέτον* (υπουργείο, Kabinett), *δουέλλο* (Duell), *πρέζα* (Prise), *οκκαζιόνε* (ευκαιρία, Okkasion), *βιζιτάρω* (εξετάζω, βλέπω, visitieren), *αββιζάρω* (δείχνω, avertieren), *ατζεττάρω* (απευθύνομαι, adressieren), *σιγουριτά* (ασφάλεια, Sicherheit), *ατζεταρισμένη* (δεχούμενη, »acceptirt«), *νεγότζιον* (δουλειά, Verhandlung), *σουμμάρω* (κάνω πρόσθεση, summie-

Idiomatismen[64]. Gerade für diese Übersetzung steht außer Zweifel, daß die Dialoge mit ihren idiomatischen Nuancierungen auf realistische Art eine existierende Sprech- und Sprachwirklichkeit widerspiegeln, nämlich die der Diaspora-Griechen in den Städten der Habsburger Monarchie um 1800. Ebenso idiomatisch ist auch DK, aufgrund der Rolle der Tochter des »μπαχτζεβάνου« (Gärtners), Rosa. Auch hier läuft der Dialog ohne Hindernisse, beinahe fließender als bei Kotzebue. Kokkinakis' Fortschritte in der Beherrschung der gesprochenen Bühnensprache sind augenfällig. Doch ist der Text von den schier unglaublichen orthographischen Fehlern stark entstellt[65]. Auch gibt es einige kleine Unterschiede zu den übrigen Übersetzungen: z. B. statt des türkischen *καφαλτί* wird nun gemeingriechisch *πρόγευμα* für »Frühstück« verwendet usw. Neben den Turzismen und Albanismen[66] finden sich wiederum die »europäischen Lehnwörter«, zum Teil auch verwurzelt im kretisch-ägäischen Sprachsubstrat[67], sowie zahlreiche idioma-

---

ren), *προτεστάρω* (protestieren), *ετζιράρω* (φακελώνω), *αλλέγρος* (αστείος, witzig), *σανφασόνης* (sans façon, ανεπίσημος, απλός, hier: Luftikus, Windbeutel), *ρετζέταις* (φάρμακα, Rezepte), *πούντος* (σημείο, Punkt).

64 In Auswahl: *ζήτουλας* (επαίτης), *άμποτε* (μακάρι), *είδισμα* (είδος), *αφρόντιστος* (απεριποίητος), *μεριτάρω* (μου αξίζει), *ξετιμώ* (εκτιμώ), *παπάκας, παίγνιον* (γέλασμα), *ο χωρατάς* (το αστείο), *παραξενάδες* (παραξενιές), *άρατα – θέματα* (μπέρδεμα, σαματάς), *καταντγιά* (προκοπή, mit der gleichen Sinnverkehrung in einer Komödie von 1862, vgl. W. Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα »Κορακιστικά« ώς τον Καραγκιόζη*, Athen 2002, S. 325 ff.), *ο όκτικας* (χτικιό), *τρελλαμάδα* (χαζομάρα), *συβαριτικός* (πολυτελής, von der antiken Stadt Sybare in Unteritalien), *μέριτον* (αξία), *πρόβλημα* (πρόταση), *συντροφικάτα* (μαζί, in Compagnie), *συντυχαίνω* (συναντώ, συνομιλώ), μεταδοτικός (ανοιχτοχέρης), κρεμασταριά (αγχόνη), ψωριάρης (φουκαράς), *πλιμόνι* και *πλεμόνι* και *πλιμούνι* (πνεύμονας), *επανώγραμμα* (φάκελος γράμματος, couvert), *έξυπνος* (ξυπνητός), *αμά* (αμή, αλλά), *παρτίδα* (μέρος), *ξεχασμένος* (τρελός, χαζός), *ξεμυστηρεύομαι* (εκμυστηρεύομαι), *επιπολαιογνώμων* (ελαφρόμυαλος, leichtsinnig), *ο αφάλαγκας* (φάλαγγας, ποδόδεσμος), *παιχνίδια* (μουσικά όργανα), *καυσώδης* (με κουφόβραση, schwül), *σιτηρέσιον* (συσσίτιον, σύνταξη).

65 Einige Beispiele: *συμμά μου* – σιμά μου, *συμμώτερα* – σιμότερα, *Θυμολέων* -Τιμολέων usw.

66 Turzismen: *τζουράπι* (κάλτσα, Strumpf), *νταούλια, γιουρίζω μέσα* (ορμώ μέσα, von γιουρούσι – έφοδος), *ίτζια* (geranium musentum), *αχμάκικος* (χαζός, αδέξιος, dumm, ungeschickt), *τζιουρβάδες* (σούπες, Suppen), *ταράφι* (πλευρά, μέρος), *λουλές* (τσιμπούκι, ναργιλές), *τζάβαλα* (αποσκευές, Gepäck), *οντάς, χασιά* (χασές, feiner Baumwollstoff für Leintücher und Unterwäsche), *χαβάς* (σκοπός, Zweck, Ziel), *ραβασάκι, τζοδάνι* (Schreibpapier), *κουρκούτι* (Brei), *μπακσίσι, χαζήρι* (έτοιμος); aus dem Albanischen *μαγ[γ]ούλα* (ύψωμα, λόφος, Hügel).

67 *οφφικιάλιος* (αξιωματικός, Offizier), αλές (Allee, in einer Fußnote erklärt), *μπιτάνκιδες* (αλήτης), *μασχαραλίκι* (κοροϊδία), *αγκούσα* (στενοχώρια, θλίψη, Angst, Agonie, Trauer im »Erotokritos« Α΄ 461 I N. Kazazis/T. A. Karanastasis, *Επιτομή του Λεξικού της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημώδους Γραμματείας 1100–1669 του Εμμανουήλ Κριαρά*, Bd. 1–2, Thessaloniki 2001–2003, Bd. I, S. 57; in der Folge Kriaras, *Επιτομή, op. cit.*).

tische Worttypen, Ausdrücke[68] und Ausrufe[69]. Die Dienerin verballhornt auch die Offizierstitel (die »οφφικιάλους« nennt sie *οφχικιάλλοι* usw.). Eine eigene Sprache spricht die Gärtnerstochter Rosa mit Elemente des griechischen Inseldialekts (den man häufig als »Chiotisch« in den ersten Komödien des 19. Jahrhunderts antrifft)[70].

Dies bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als daß Kokkinakis als Verläufer der Übersetzungsstrategien der Gräzierung (Transformation in »καθ' ημάς«) angesehen werden kann, 15 Jahre vor der legendären Molière-Übersetzung des Konstantinos Oikonomos (»Der Geizige« als »Εξηνταβελώνης«, Wien 1816), mit dem für diese Methode der Amalgamierung wegweisenden Prolog, eine Übersetzung die ebenfalls u. a. den chiotischen Lokaldialekt gebraucht; bei Kokkinakis' »Korsen«-Übersetzung ist es eine ungarische Gärtnerstochter, die anflugsweise den

68 *παστρεύω* (καθαρίζω, hier: den Tisch decken στρώνω το τραπέζι), *έξυπνος* (ξυπνητός, wach), *ταχυνό* (πρωί), *παλικαριάτικα* (σαν παλικάρι), *γραπατζώνομαι* (γραπώνομαι), *ρυμός* (τιμόνι, Wagenstange, in einer Fußnote erklärt), *ξετζακώνομαι* (τζακίζομαι), *εμαγιαταυτό* (ακριβώς γι' αυτό), *καλαθόπλο* (μικρό καλάθι), *αδειάζω* (έχω άδεια, χρόνο, Zeit oder Raum haben, »Spaneas« V 38, Kriaras, *Επιτομή*, *op. cit.*, S. 63), *σκουντουφλιασμένος* (σκυθρωπός), *ατός του* (μόνος του), *άμποτε* (μακάρι), *πλιο, μοιρί* (*έγιναν μοιρί* – μοιράστηκαν), *σαλιάγκος* (σαλιγκάρι), *δεμάτι* (δέμα), *αμπώχνω* (αμπώθω, σπρώχνω), *καστέλλι* (κάστρο), *κοχλιοί* (κογχύλια, nicht Schnecken wie im Kretischen), *ξυλοσχίστης* (ξυλοκόπτης, Holzfäller), *αγρεύω* (αγριεύω), *υψηλοφροσύνη* (υπερηφάνεια), *τρελλαμάδα, αντραλλίζομαι* (ζαλίζομαι), άντραλος (ζαλισμένος, συγχυσμένος, schon im »Libistros« *Esc.* 1030, Kriaras, *Επιτομή*, *op. cit.*, S.139), *απλέδα* (απλάδενα, πιατέλα), *με δέρει* (με δέρνει), *ζητλιαρεύω* (ζητιανεύω), *οχτικιάζω* (χτικιάζω), *αεριστήρι* (εξαεριστήρας), *ανταμευμένος* (ανταμοιβόμενος), *δισσολογία* (επανάληψη, τραύλισμα), *πατριά μου* (φαμιλία μου), *το ύψωμα* (γενέθλια). Auch eine Reihe von alltäglichen Ausdrücken wie: *τι άνεμον, μάσε τη γλώσσα σου, να βρούμε το δυάρι, δεν σπαρνώ από σιμά σου* (δεν σε αποχωρίζομαι) usw.

69 Z. B.: *μαρέ, μαρί, μαρέ τι έρως* (entspricht dem *μωρέ*, z. B. »μωρέ, τι μας λες;«), *μπρε ντιπ* usw.

70 Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνικη κωμωδία*, *op. cit.*, *pass.*: ein zwischengestelltes -χ- (*έπχιασαν, πχιάσουν, πχιάσε με, εξεπχιάνονταν, πχ[ο]ιος*), der Verlust von -γ- zwischen zwei Vokalen (*παένω, μπα αστόησα* [ξέχασα]), umgekehrt der Zusatz von -γ- (*αναπόδγιασεν ο κόσμος, κόπγιασμα*), von -ν- (*μνιά, παραπά μνια ώρα, μνια φορά εκεί απ' τόλεγεν, με φίλησε μνια φοράν, πάνω* [πάω]), Substitution von -β- durch -γ- (*να έγλεπες*), weiters *πλιότεραις, επαναθέ* (πάνω σ' αυτό), *χουλιάρι νερό* (κουτάλι νερό); es gibt auch Charakteristika der nordgriechischen Dialekte, wie z. B. der Entfall von Vokalen in *πλαλώντας, μου φάνκε, παράνω* (παραπάνω), *μακάρ', σα μοι 'ποσκεφθής* (υποσχεθής), die Transformation von ε → ι (*ντιλιάλης* statt ντελαλής) usw. Weiters finden sich idiomatische Verbformen wie *εφαίνουμουν, εγίνουμουν, πώς γινάτωσε* (έγινε), Konjunktivkonstruktionen wie *δεν θέλα έγινε* (δε θα είχε γίνει), *θέλα ήτον παρών* (θα ήταν) *δεν θέλα εκάθησεν, θέλα μείνη, θέλα ευρεθή, θέλα είναι, θέλα στοχασθή,* idiomatische Redewendungen wie *σαν να του έφαγε η γάτα το προζύμι, μιλούν ανάμεσόν τους μια γλώσσα σα γύφτικην οπού ένας άλλος τα μανίκια του να φάγη δεν μπορεί να τους απκάση* [απεικάση, καταλάβει] *τι λέγουν, μοι δίδει έναν πάταρον οπού ο ουρανός σφονδήλι μοι φάνηκε* (die Dative sind vermutlich das Werk des Verlegers), *ετραμτάνιζαν τα δόντια μου* usw.

Dialekt seiner Heimatinsel spricht und sich noch dazu zuletzt als Korsin herausstellt. Es darf als wahrscheinlich angesehen werden, daß Oikonomos die Übersetzungen von Kokkinakis gekannt hat, daß sie eine weitere Verbreitung in ihrer Zeit gefunden haben (in jedem Falle bildet die MR-Übersetzung die Textgrundlage für die oben erwähnte Aufführung in Ambelakia 1803), und daß er möglicherweise von ihnen zur Schöpfung seiner chiotischen Dialektfigur des Dieners Strovilis inspiriert worden ist, den er neben dem smyrnäischen Dialekt von Frau Sofoulio und dem »Thessalischen« des Kochs in die Komödienbearbeitung einführt[71]. In dieser Hinsicht, im Gebrauch von idiomatischen und dialektalen Elementen des Griechischen, gibt es eine deutliche Entwicklung von DO bis DK: neben der Mischsprache der Phanarioten und Griechen aus Konstantinopel finden wir nun lexikalische Spuren des »Erotokritos« (*αγκούσα*), der kretischen Literatur der Venezianerherrschaft und des gesprochenen chiotischen Lokalidioms, die zusammen mit den Turzismen, den italienischen, französischen und deutschen Lehnwörtern und der Fachsprache der Handelskorrespondenz für den heutigen Leser eine reizvolle Stilmischung ergeben und zugleich ein Sprachdokument einer Epoche darstellen, in der das literarische Ausdrucksorgan sich noch in einem unkonsolidierten und gleichsam flüssigen Zustand befunden hat und in der Lage war, ganz unterschiedliche Spracheinflüsse aufzunehmen und sich auf unterschiedlichen Stilebenen gleichzeitig zu bewegen. Dies wird deutlich in der sukzessiven Formierung einer realistischen Sprechsprache in den Dialogen zwischen Herren und Dienern, wo der linguistische Standes- und Bildungsunterschied von Kokkinakis stärker hervorgehoben wurde als dies in seinen deutschen Vorbildern von Kotzebue der Fall war. Die lebendige und farbige Bühnensprache der Untertanen ist eine für diese Zeit eher seltene Sprachschöpfung. Doch auch jenseits des dramaturgischen Gebrauchs der Sprache als Charakterisierungsmittel für die Bühnenpersonen bilden diese Übersetzungen ebenfalls ein Sprachdokument für die orale Konversation und Kommunikation der Alltagssprache um 1800, denn der Realismus der Sprachführung in den dramatischen Vorbildtexten, die sich trotz der Unwahrscheinlichkeit der Handlungen in einer prosaischen Alltagsatmosphäre bewegen, will als existierende Sprechrealität realistisch wiedergegeben werden und läßt dem Übersetzer wenig Spielraum für poetische Höhenflüge und dergleichen mehr. Somit sind die Komödie und das bürgerliche Rührstück und Familiendrama eine getreuere Reflexion der existierenden Sprachusancen als die Tragödie und das poetische Drama. Die Seichtigkeit und Alltäglichkeit in Kotzebues Dramen, für die er schon von den Weimarer Klassikern und den Romantikern

71 Dazu Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, *op. cit.*, S. 228 ff. Vgl. auch Kap. 8 des vorliegenden Bandes.

so abfällig kritisiert worden ist, ist für die Dokumentierung der Alltagssprache dieser Zeit ein wichtiger Textzeuge, der den jeweiligen Übersetzer zu einer mehr oder weniger realistischen Wiedergabe zwingt.

Die Schwierigkeiten, mit denen sich Kokkinakis 1801 bei der Übersetzung der vier Kotzebue-Werke auseinanderzusetzen hatte, sind von denen, die Papadopulos 1817 bei der »Iphigenie«-Übersetzung von Goethe vor sich hatte, grundlegend verschieden: er hatte kein Versdrama der Hochliteratur zu übersetzen, sondern Prosastücke ohne dichterischen Höhenflug in der Alltagssprache der Zeit (streckenweise sogar mit einer gewissen bürokratischen Steifheit) oder mit rhetorischem Pathos, das sich häufig in einem gewissen störenden Gegensatz zur konkreten szenischen und psychologischen Situation befindet, oder auch sentimentaler Überladung mit vielen Ach und Oh, Bindestrichen und Punkten, die das Unvollendete und syntaktisch Bruchstückhafte der Rede indizieren. Die angemessene sprachliche Einkleidung im Ausdruck von Gefühlen wie Liebe, Verzweiflung usw. war eine der großen Schwächen der Kotzebueschen Dramaturgie, obwohl sich viele seiner Werke hauptsächlich auf Rührszenen stützen. Demnach war die Übersetzungsaufgabe von Kokkinakis von der des Papadopoulos völlig verschieden: während sich dieser eine Wiedergabe der Verssprache des humanistischen Meisterwerkes von Goethe versagen mußte, indem er vorwiegend die Inhalte ohne die dichterische Einkleidung durch Versmaß und Rhythmus, Alliterationen, Lautmalerei, kühne Bildlichkeit und originelle Wortformationen verständlich wiederzugeben versuchte, konnte Kokkinakis seinem Vorbild mehr oder weniger auf gleicher Augenhöhe begegnen: in der Vermeidung von Bürokratiefloskeln, Sprachformeln der Höflichkeit und der Respektsbezeugung, der kodifizierten Galanterie und Koketterie zwischen den Geschlechtern, ist er seinem Vorbild zeitweise sogar überlegen, indem er ein lebendigeres Sprechmedium einführt und den Dialog in angenehmen Rhythmen fließen läßt, Sentenzen und Spruchgut ohne Schwierigkeiten in griechischen Analoga wiedergibt und sich die ausgeklügelte Effetkdramaturgie zunutze macht, die laufend Tränen und Lachen hervorbringt, ohne sich einer wirklichen Literatursprache zu bedienen, sondern bloß mit den Mitteln der alltäglichen Konversation arbeitet. Somit stehen die Übersetzungen von Kokkinakis durchaus in derselben ästhetischen Bewertungsebene mit Kotzebues Dramen, ja haben sogar noch einen dem oralen Redefluß näherstehenden Bühnendialog, der auch heute noch spielbar wäre. Darüberhinaus sind sie Sprachdokumente der Zeit um 1800, nicht sosehr der Literatur- als der Alltagssprache.

Zu den Strategien der Gräzisierung der übersetzten Vorbilder zählt die Änderung der Namen der Ausgangssprache und ihre Integrierung in den konventionellen Namenskatalog der Zielsprache. In DO wird die Technik noch zögernd angewendet: nur der kleine Harry taucht als Georgakis der Dienern Hanne/Eleni

auf; in MR wird der Übersetzer schon kühner: General Graf von Wintersee – ο Κόμης από Βίντερσεε, die Gräfin – Ελένη, seine Gattin, Major von der Horst wird zum Major Konstantinos, Lotte zur Saftika, Bittermann einfach zu Giannis, Peter zu Michos, Madam Müller oder Eulalia zur »Kyra« Maria oder Eulalia, Franz zu Petros. Kokkinakis schont nur Eulalia und den Ort des Schlosses in Wintersee vor der Umbenennung. Auf ähnliche Weise verläuft die Gräzisierung der Namen auch in AE: Petros Arkoudas war Peter Plum bei Kotzebue, seine Tochter Roxandra hieß Josephine, sein Bruder Leandros Arkoudas war Heinrich Plum, der Sekretär Giannis hieß Fabian Stöpsel, die Witwe »Kera« Maria war Frau Rose, ihre vermeintliche Tochter Anthitza Louise, der schwedische Offizier Josef trug den Titel von Cederström, nur der Holländer Βαντερχούζεν, nun mit Vornamen Manolis, wurde nicht seines Namens beraubt: Van der Husen hieß er auch im Original. In DK ist wiederum eine etwas konservativere Strategie der Namensänderungen festzustellen, die nun eher mit Analoga arbeitet: Graf wird zu Κόμης, Franz bleibt Φραντζ, auch Natalie Ναταλία, Ottilie Οττιλία, Wacker wird sinngemäß als Παγκράτιος wiedergegeben, Felix wird im Griechischen zu Ευτύχιος (der Glückliche) und Röschen zu Ρόζα. Toponymica, Stadt- und Ländernamen bleiben unverändert. Das internationale und kosmopolitische Klima der Dramen von Kotzebue zieht Kokkinakis an.

Seine Übersetzungsstrategien zielen also z. T. auch auf eine Abschwächung der offiziösen Rhetorik in der Kommunikation von Aristokraten und Bürgern, indem z. B. die Anredeform in der dritten Person durch die zweite ersetzt wird. Die Gräzisierungstendenz erfaßt nicht nur die Personennamen, sondern auch *realia*: in DO z. B. werden Semmeln mit σιμίτια wiedergegeben, die Sparbüchse als πουγγάκι, das Goldstück als μαλαγματένια μονέδα usw.[72]. Beim Gebrauch von Analoga ist manchmal

72 Weitere Beispiele: Abendsegen – απόδειπνο, Steckenpferd – το ξύλινό σου άλογο, Pfund – λίτρα, Schüssel – τζιανάκι, MR: Schloß – υποστατικόν, Milchpfennige – καφαλτί, Fürst – βασιλεύς, Bälle und Clubs – μπάλα και εγλεντζέδες, Assembleen und Promenaden – συναναστροφαίς και σεργιάνια, Plaisirchen – σεΐρι, Graf – άρχοντας, Zimmer – οντάς ή ονδάς, Hecht – στούκα, Erdäpfel – μήλα (Verwechslung mit Apfel, in DO richtig als καρτόφλια), und Friedrich soll meine Sonntagsperücke frisieren – κι ο Δημήτρης να τινάξη τα εορταστικά μου τα ρούχα, liebe charmante Madam Müller – καλή μου κοκκωνίτζα, brave Dirne – καλό κορίτζι, Bach – βρύση, Hühnerstall – αχούρι, niederschlagendes Pulver – αλιθιά, Malaga (Wein) – κυπριώτικο κρασάκι, Jesuit – μάγος, Kartoffel – ψωμί ξερόν, Hanswurst – Καραγκιόζηδες, Roman – ποιήματα, Stift – δημόσιον σχολείον, uralter Adelswahn – έθιμον της πολιτικής διοικήσεως, Boutelle englisches Oel [Ale] – γυαλάκι κομανταριά, Eulenspiegel – Αίσωπος, Würfel – τάβλι, Oberstlieutnant- εκατόνταρχος, Freiwerber – μεσίτης, AE: Rhabarber – ραβέντι, ächter Knaster – φινίσσιμος καπνός, Wechsel – πόλιτζα (Polizze), Pudding – πίτα, Auerhahn – αγριοπετεινός, Mandeltorte – ραχάτ λουκούμι, Schwindsucht – όκτικας, Alcoven – γιούκι, Haverey – καραβοπνιγμός, Champagner – σκοπελίτικον κρασί,

eine gewisse Freiheit festzustellen. Eine andere Strategie betrifft die Konversationen zwischen den Angehörigen des Dienstpersonals, wo alltägliche Redewendungen und idiomatische Ausdrücke, Sprichwörter und Spruchgut eingesetzt werden, um die Atmosphäre von Authentizität und von *couleur locale* zu erzeugen[73]. Doch finden sich solche Stilelemente, z. T. mit kräftiger Farbgebung, auch bei anderen Bühnenpersonen; die Sprachdifferenzierung nach Maßgabe der Gesellschaftsposition der Sprecher und der sozialen Standeshierarchie im allgemeinen ist nicht systematisch durchgehalten.

In Bezug auf die deutschen Floskeln und Idiomatismen der Zeit entwickelt Kokkinakis drei verschiedene Strategien, die in etwa zum selben Endergebnis führen: 1. wenn ihm kein griechisches Analogon möglich scheint, umschreibt er einfach den Sinn, 2. wenn es ein griechisches *pendant* gibt, so wird dieses funktionell zwar richtig eingesetzt, auch wenn es nicht immer dem genauen Wortsinn entspricht, und 3. entwickelt er eigene Idiomatismen im Griechischen, auch dort wo es kein deutsches Analogon im Vorbild gibt, nach Maßgabe des assoziationslogischen Denkens und seines eigenen ästhetischen Stilgefühls. Diese Strategien führen zu dem Ergebnis, daß seine Dialogführung durchaus lebendiger und farbiger ist als die der deutschen Vorbilder von Kotzebue, die sprachlich vielfach blutleer und farblos bleiben, der konventionellen Rhetorik bürgerlicher Trivialdramatik seiner Zeit verhaftet.

Zur ersten Strategie, der Umschreibung idiomatischer Ausdrücke im Deutschen ohne griechisches Analogon: z. B. in DO Sorgestuhl – θρονί, Johannisbeeren – πωρικά, ein Paar Semmeln – ολίγον ψωμάκι, drechseln – την μηχανικήν, mit Lumpen bedeckt – ξετραχηλισμένος, und einer anständigen Versorgung bedurftest – και εχρειάζουσουν ανήκουσάν σοι κυβέρνησιν, Biedermann – τιμημένος άνθρωπος, weich wie Wachs – μαλακός σαν βαμπάκι[74].

Rockfutter – αστάρι, ostindische Tücher – κουμάσια χίνδικα, ein Catillion – ασπροθαλασσίτικον χορόν, Kuchen – μπουγάτζα, Rheinwein – κουμανταριά, DK schwäbischer Tanz – τούρκικον χαβάν κτλ.

73 Z. B.: DO Schurke – κατεργάρης, feiner Herr – κυρίτζης, MR: nicht ein Wörtchen davon auszuplaudern – να μην τζαμπουνήσω τίποτες, armer Herr – ζάβαλη αυθέντα, Bank – μπάγκα, halt – μπρε, altes Weib – παλιόγρια usw.

74 Weiters: MR Grille – μία πρόσκαιρος όρεξις (an anderer Stelle: κέφι μιας στιγμής), Tummelplatz – θέατρον, Er spielt mit dem Alten unter einer Decke – είναι αγροικημένος με τον γέροντα, glänzen und schimmern wollen sie alle – όλαι αγαπούν το δοξάριον, fort in einem Wirbel von Zerstreuungen und Geschäften – και να ανακατωθώμεν εις τα κύματα των εγλεντζέδων και βιωτικών υποθέσεων, mit langer Nase abziehen – να τζακίση το κεφάλι του, Plaudertasche – φλύαρος, an ihrem Gängelband leitet – εξουσιάζει, ich verschmerzte das – ελυπήθην, begaffen – κοιτάζονται, zerbreche mir den Kopf – κτυπώ το κεφάλι (Übersetzungsirrtum), nicht eine Sylbe ist mir zu Ohren gekommen – χαμπάρι δεν είχα, Menschengewühl – τους θορύβους του κόσμου, lebt und webt – αναζωο-

Zur zweiten Strategie, der Wiedergabe eines deutschen Idiomatismus mit einem Griechischen (mit oder ohne Sinnverschiebung): wiederum bei DO Ach was – Έ δα!, das muß gehen wie am Schnürchen – πρέπει να είναι σαν ένα όμοφρο όμοιο κομπολόγι, unmöglich – τι με λες, der graue Bösewicht – τον κακόγηρον, zum Henker – στο ανάθεμα, sie stockt – πιάνεται η γλώσσα της, da liegt der Bettel – ας κουρεύονται, Sapperment – εγγίντι, Weichling – εσκιατραφημένε, fühllose Klötze – αναίσθητα κούτζουρα, Juchhe – αιβοί, im Sturm meines Schicksals – εις τον κλύδωνα της τύχης μου, mausetot – νεκρός σαν τον Λάζαρο[75].

γονείται, keine falsche Bescheidenheit – μην εντρέπεσθε, *homme comme il faut* – σωστός άνθρωπος, rolle deine wilden Augen nicht so auf mir herum – τι με κοιτάζεις τόσον άγρια; Caricatur – υπερβολαίς, des Ehestands Falte – ίχνη της γαμικής μελαγχολίας, graue Haare wachsen lassen – πικαρίζομαι, Creatur – σύγχαμα, AE steinreich – πλουσιώτατος, mit einer langen Nase heimschicken – θέλει στείλει οπίσω τον κυρ Γιάννην εύκαιρον, Gelbschnabel – τρελλόν παλικάρι, DK nur Ottilie konnte dem Hitzkopf Fesseln anlegen – μόνον εσύ να εύγης από αυτήν την υποψίαν, usw.

75 MR: das laß ich noch hingehn – είναι άλλο παππαβαγγέλιο, und wie der Herr, so der Diener; gerade so ein Star – και καθώς είν' ο μπασιάς, έτσι κι ο δούλος· κι αυτός τέτοιος μασκαράς, das sieht ihm ähnlich – τέτοιος είναι, ausholen – ψαρεύω, da haperts – εδώ τώρα είναι ο διάβολος, das muß man ihr nachsagen – πρέπει να πούμε και την μαύρη την αλήθεια, Betschwester – ευλαβήτισσα, je nun – ο Θεός καλός, freilich wohl – έτσι είναι, ach warum nicht gar – όχι δα, ey bewahre der Himmel – τέτοια πράματα! ποτέ!, Gott sei dank – χαίρομαι, und damit holla! – τελείωσαν τα λακαρδιά, das ist der Spas von der Sache – αυτό είναι τώρα ο διάβολος, in der That, wirklich, Scherz beiseite – χωρίς χωρατάν, muthwillig – αυθάδισσα, zum Henker – μα τι ευχή (τι διάβολο), ach Herr Jeminé – ω ποπό, ganz recht – απαράλλακτα, mit einem Sprung – διά μιας χουπ, sauertöpfischer Grobian – χοντροειδέστατος βάρβαρος, Grobian – χωριάτης, Tölpel – ξόανον, Menschengewühl – σμήνος των ανδραπόδων, närrisch – μασκαράδικο πράγμα, Potz Stern – τι ευχή θεού, seht doch – τζάνουμ, Schlangenzunge – ιοβόλος γλώσσα, wunderlicher Heiliger – κουριόζος άνθρωπος, a propos – τζάνουμ, Pfui, das Zeug schmeckt abscheulich – Τφού· πώς βρωμά το σκατό, albernen eingebildeten Laffen – μωρόν φαντασιώδες ξόανον, ich kann nicht gegen sie aufkommen – δεν ημπορώ να σε έλθω από χάκι, impertinentes Geschmeiß – μασκαράδικα πράγματα, verlaufenes Dämchen – κατζιρδισμένη κερατζούδα, bei meiner armen Seele – μα την Παναγία μου, Jeminegesicht – μούτρα, AE: klingende Münze – τζίλικη μονέδα, Potz Tausend – μπρε, Mamsel – κοκκωνίτζα, Kerl wie ein Pavian – ανθρωπάριον ωσάν μαϊμού, halt das Maul – μην τζαμπουνάς, der Handel ist gemacht – το παζάρι έκλεισεν, muthwilliges Kind – κιντί διαβολεμένη, ey – βάϊ, verblichen – τα 'κόρδωσε, hol ihn der Geyer – που να τον φάγη η πανούκλα, was das schwatzt und plappert – καλέ τι μασκαριλίκια είν' αυτά;, blauen Dunst vormachen – να πουλήσω λάφια, paperlapapp – άραις μάραις κουκουνάραις, Larifari – ξύλα κούτζουρα, jugendliche Schwärmerei – παιδιακίσια καμώματα, frisch auf – ντε καρδιά, ohne Umstände – χωρίς νάζια, steifer Pedant – χοντροειδέστατον ξόανον, sich verschnappend – ξεφεύγει από την γλώσσαν της, brechen sie sich unterwegs den Hals – βγάλε τον λαιμόν σου μακάρι στον δρόμον, schöne Streiche – όμορφαις δουλειαίς, ein sauberer Zeisig – ένα καλό κουμάσι, der ärgste Knauser – αχρείος γύφτος, Weiberstückchen – γέλασμα γυναικίσιον, feine Nasen – του σκύλλου την όσφρησιν, Harpagon – τζιφούτης, ein Sausewind, ein Brausewind – ένας κουριόζος, ένας σανφασόνης, den Hof machen – κάνω κομπλιμέντο, hier gibt es nichts zu schmausen – εδώ δεν

Zur dritten Strategie, der Einführung eigenständiger (häufig fremdsprachiger) Idiomatismen in die griechischen Übersetzung an Stellen, wo der deutsche Text eher konventionell ist: Beispiele aus DO »Banqueront« – μουφλουζλούκι, Suppe – τζιορβάς, vorrätig – σερμαέ, Neuling – ατζιαμής[76].

In einigen Fälle sucht Kokkinakis auch bei Archaismen oder Anleihen aus Fachsprachen Zuflucht, z. B. in DO, MR und AE: starr – ασκαρδαμυκτί[77]. Häufig findet sich die Einführung eines Neologismus, der einfach die griechische Transliteration eines deutschen Fachwortes ist, unabhängig davon ob sich der (italienische oder französische) Terminus im Griechischen bereits eingebürgert hat oder nicht: in DO Manschetten – μανζέτα, Order – όρδινον, Kreditor – κρεδιτόρος, Spital – σπιτάλι, Bank – ο βάγκος, Million – μιλλιούνι, Ball – μπάλλος, Lotto – λόττος, Spiritus – σπίριτα usw. Daneben fehlen auch die Detailzusätze nicht, die entweder der stilistischen Farbgebung dienen oder eine genauere Explikation des Sinnes vornehmen. Z. B. DO κουτζ! κουτζ! (für den Hund), MR Freunde – χωρατατζήδες φίλους, Du bist, wie ich sehe, dem Tode entronnen – Με φαίνεται, να εγλύτωσες από το δρεπάνι του θανάτου, έξι και ξερό σου, ντζάνουμ, τέρας της φύσεως (τέρας hier im positiven

είναι τίποτες για τα μούτρα σου, DK: ey – αμ τι (μαρέ), wenn ihm die Maulwürfe in die Mistbeeren gekommen sind – σαν να του έφαγε η γάτα το προζύμι, confiscirt – έγειναν μοιρί, Streich – μασχαραλίκι, usw.

76 In den anderen Übersetzungen: MR: Nichts von Bedeutung – μπαγατέλλα, Spion – τζιασίτης, Umstände – τζιριμόνιαις, begehren – πρετενδέρω, Lehnsessel – εις ταις πορτατίναις, bequem – χουζουρλής, und so ein Accidens für einen armen Verwalter ist freilich nicht zu verachten – κι ένα τέτοιο κελεπούρι δεν πρέπει να κατσιρδίση ένας πτωχός βαδάχος, frische Luft – παστρικός αέρας, es gehen wichtige Dinge vor – μαγειρεύονται μεγάλα πράγματα, das kleine Häuschen am Ende des Parks – το ονδατζικόπλο κάτω στην άκραν του μπαχτζέ, Ach, was geht uns der Fremde an – Ε! και τι μας κόφτει, sie ereifern sich – με τα λακαρδιά σας, sie gibt sich viel Mühe – είναι μοκαέτισσα, Kratzfüße – κομπλιμέντα, Stadtleben – τζιλιμπίδικη ζωή, Kunstgriff – τζάπια, Herr Weiberhasser – κίντι μισογύνη, Maulaffe – χάχας, nun – χάιδε, der lief davon – ο ξένος παπούτζι, verworrenes Zeug – άρατα θέματα, hat sich ein wenig blamirt – την έπαθε χιώτικην, interessante Dinge – σεκρέτα, junge Erbsen – ταζέδικος γράχος, natürlich – γιολουντά, am Arm – αλλαμπρατζέτα, empor geholfen – ανέστησα εκ κοπριάς, Menschengesicht – μούτζουνον, das frommte nicht – μα δεν έρχεται στο καλούπι, Ohnmacht – μπαϊλσιά, lieber Gott – μπάρεμ, AE: Hosenband – σειρίτια, man kann ihn lenken – να τον φέρωμεν εις θεογνωσίαν, nun – τζάνουμ, lassen sie ihn nur dort – ας κουρεύεται, und kurz – κοντός ψαλμός αλληλούια, lustig – αλλέγρος, DK: gar nichts – βρε ντιπ, fürchterlich – αχαμνά, eben darum – εμαγιαταυτό (εμ, γιαταυτό;), wirklich – μα το ψωμί, dumm – αχμάκηκα, ein Frühstück hinunterschlingen – να κατεβάση ένα κόμπον, Landstreicher – μπιτάνκης, es schwindelt mir nicht – ακόμη δεν αντραλλίζομαι, wir haben so viel geplaudert – με τα λάφιά μας, Schreibtafel – τζοδάνι, hast du deine Gefühle laut werden lassen – εκάματε τα παζάρια, usw.

77 Weitere Beispiele: AE Renthiere – ιππελάφοι, DO Vernunft – ορθός λόγος, AE Tauschhandel – αλλαξοπραγμάτεια, in Compagnie – συντροφικάτα, usw.

Sinne), Jeminegesicht – τι μούτρα είναι αυτά! Τι είσαι έτσι, ’σαν ζημιωμένος χαλβατζής; AE Eitelkeit – φιλόστοργος ματαιοφροσύνη usw. Umgekehrt gibt es auch Fälle von Verkürzungen, wenn etwa ein Wortspiel oder ein stark verdichteter Ausdruck im Griechischen nicht wiedergegeben werden kann, z. B. blutarm – πτωχοί (DO)[78]. In jedem Fall hat sich Kokkinakis jedoch bemüht, die zahlreichen Apophthegmata und Sentenzen bei Kotzebue im Griechischen wiederzugeben und hat auch eigene originelle Lehrsprüche und sprichwörtliche Redensarten hinzugesetzt: DO Geld macht alles gut – Τα άσπρα κατεβάζουν τα άστρα, MR Nun da kann Sie ganz ruhig sein – ναι ναι, το χαβά της, ich bebe vor dem Gedanken – ο μη γένοιτο, Gott weiß es besser – Ο θέος είναι καρδιογνώστης, Freundschaft hat Balsam für manche Wunde – Ψυχής νοσούσης εισίν ιατροί λόγοι[79].

Zu seinen Übersetzungsstrategien zählt aber auch die Abänderung und Variation von Sinngehalten. Die Gründe dafür mögen unterschiedlich sein. Beispiele aus DO: sinnreich – εφευρετικός, matt – κουρασμένος, Ich kenne die Hand nicht – Δεν γνωρίζω την εικόνα, verrufene Münze – κάλπικην μονέδα, verfeinerte Gefühle – εξηκριβωμένα αισθήματα[80]. Daneben gibt es auch ungewöhnliche Übertragungen

---

78 Beispiele in den anderen Übersetzungen: MR gesunde Mischung der Säfte – ευτυχή κράσιν, lasse ich mir mein Clavier stimmen, und spiele mir selbst eine Sonate von Mozart, oder singe mir eine Arie von Paisiello – διασκεδάζω τον καιρόν μου με κανένα μουσικόν όργανον, και με διαφόρους ωραίους σκοπούς, ist dem Wasser zu nahe gekommen und hat sich die Füsse ein wenig naß gemacht – έβρεξεν ίσως ολίγον τα ποδάρια του, bis über den Kopf hineingeplumpst – εχώθηκεν όλος μέσα στο νερό, Für Scherz zuviel – für Ernst zu traurig – είναι πολλά λυπηρον, AE Ich verstehe mich so schlecht aufs Rathen, daß ich nicht einmal Titularrath werden könnte – Εγώ γνωρίζω τον εαυτόν μου απεπιτήδειον εις τα τοιαύτα.

79 Auch in AE: aus der Eigenproduktion: ανακατώνει και αυτός την ουράν του;, *mes enfants, prenez garde un domestique* – Τεκνία, μη παντί πνεύματι πιστεύετε, Heiraten und Aufhängen kommt immer zu früh – ο γάμος και η κρεμασταριά έρχονται πολλά νωρίς, die Katze im Sack kaufen – δεν αγοράζω την γάταν μέσα εις το σακκί, weil der Tod eine lange Nacht ist – ο θάνατος έχει το χρώμα της νυκτός.

80 In den übrigen Stücken: MR Ich bin hundertmal Zeuge davon gewesen – Ναι, περί τούτου επληροφορήθην απειράκις, da hat sie sich mit den schmutzigen Kindern so viel abgegeben und schwatzt – κι ανακατώθηκε με τα μουρδάρικα τα παιδιά και τα χάιδευσε, auch wohl ein Viertelstündchen verplaudert – και τζαμπούνησα κι όλας αρκετούτζικη ώρα, und hätten sich da begafft und verläumdet, betrogen und verführt – εκεί ημπορούσαν να κοιτάζωνταν αναμεταξύ τους, να διαβάλλωνται, να απατώνται και να γελούν ο ένας τον άλλον, garstigen grossen Hund – άνοστον σκύλαρον, tüchtiger Hund – διαβολισμένο σκυλί, brauner Hengst – μόρικο άτι, die wird mich zu Boden schwatzen – έχει να με διορθώσει με ταις φλυαρίαις της, Knie umfassen – να φιλήσω τους πόδας σου, Hofkutscher – τρίτος μάγειρας, reich genug um Wohlstand um mich zu verbreiten – αρκετός πλούσιος εις το να μη ζω με ρυπαρότητα, lasterhaft – υπεύθυνος, marmorne Spindelbeine – ξύλινα ποδάρια, AE der kleine Schelm – σκύλλα, verliebt – τετρωμένος, luftig – παρδαλούδια, DK Ein Courier und ein Lügner sind Geschwister – Και ύστερα τις ηξεύρει αν αληθεύουν όλα αυτά; feuerspeiender Berg – Αίτνα.

wie Kartenspieler – χαρτοφόρος, Frühstück – καφαλτί, kränklich – αρρωστούτζικη (DO), Vorschlag – πρόβλημα, armer Teufel – πτωχός διάβολος, leichtsinnig – επιπολαιογνώμων (AE) usw. Der Versuch, die sentenzenreiche Sprache Kotzebues wiederzugeben, führt auch zur Schaffung von neuen Spruchweisheiten im Griechischen, z. B. ξοδεύει τα άσπρα του του κάκου, είναι τρελλός, αμ εκείνος οπού τα χαρίζει, εκείνος είναι για δέσιμον (MR), Ο έρως είναι φίλος μου, η τιμή είναι τύραννός μου (AE).

Tatsächliche Übersetzungsfehler sind selten, was ein bezeichnendes Licht auf Kokkinakis' gute Sprachkenntnisse im Deutschen hinweist[81]. In manchen Fällen handelt es sich jedoch auch um bewußte Sinnänderungen, die auf Ironiegebrauch hinweisen oder der Verstärkung des Humors dienen[82]. Selten werden ganze Sätze ausgelassen (z. B. MR S. 70, AE S. 88 »der Mann denkt, das Weib lenkt«, S. 139, DK S. 18, oder Kurzsätze in KD S. 5, 34). Im allgemeinen ist die Übersetzung wortgetreu. Kokkinakis gelangte offensichtlich zur Überzeugung, daß größere Eingriffe in die Dialogführung der Affekt- und Effektdramaturgie von Kotzebue schaden würden. Eine Ausnahme bildet das Ende von DK, doch die Verstümmelung dieser Szene dürfte nicht auf den Übersetzer zurückgehen. Im Gegenteil: Kokkinakis verbessert manchmal Nachlässigkeiten des deutschen Textes, wie z. B. in AE (S. 81), wo er den Szenentitel zur 8. Szene hinzufügt, der in der deutschen Ausgabe fehlt.

Die vier Übersetzungsversuche von Kokkinakis sind nicht nur als gelungen zu bezeichnen, sondern in manchen Punkten sogar besser als ihr Vorbild, zumindest nach heutigen ästhetischen Urteilskritierien, indem sie den steifen und gespreizten Konversationsstil von Kotzebue in eine lebendige und fließende Bühnensprache umwandeln, und zwar durch die Einführung verschiedener sprachlicher Ausdrucksebenen, von Archaismen über gelehrt- und gemischtsprachige Elemente bis zu volksmundartigen Sentenzen und Sprichwörtern, Ausrufen und dergleichen mehr, die die gesprochene Alltagssprache der Zeit widerspiegeln und den Gesprächen einen realistischen und authentischen Anstrich verleihen. Nach allgemeinen Dafürhalten sind die Stücke von Kotzebue heute nicht mehr spielbar (Benno von Wiese schlägt in der Einleitung zur Stückausgabe eine Art »Übersetzung« vor), doch für die griechischen Übersetzungen von Kokkinakis könnte sich ein Versuch lohnen.

Und damit ist auch die Möglichkeit einer Standortbestimmung der vier Kotzebue-Übersetzungen von Konstantinos Kokkinakis (Wien 1801) gegeben: es handelt

81 MR: Das Heu ist dieses Jahr trefflich geraten – Το χορτάρι δεν έγινε φέτο καλό, habt euch mit meinem Herzen gegen meinen Kopf verschworen – εκάμετε συνωμοσίαν εναντίον της καρδίας και του νοός μου.

82 Z. B. in MR Morgenstunde – εσπέρα, in AE es ist schon Mittag vorüber – είναι σχεδόν νύκτα.

sich um einige der ersten spielbaren und einigermaßen bühnengerechten Übersetzungen im Neugriechischen, die der junge Handelsgehilfe in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einer editorischen *tour de force* seinen Landsleuten vorlegt, offenbar um sie zu einer Theatergründung anzuspornen und ihnen gleichzeitig ein erfolgversprechendes erstes Repertoire vorzulegen, das den Geist des neuen bürgerlichen Zeitalters atmet und auch für Laiendarsteller einfach zu spielen ist. Die emotionsstimulierende Effektdramaturgie von Kotzebue, meist auf die analytische Dramaturgie gestützt wie der Detektivroman, im Wechsel von komischen und rührenden Szenen spannend gehalten und im kontrollierten Informationsfluß das Publikumsinteresse stets wachhaltend, ist ohne großen Aufwand von Schauspielkunst und Bühnenbildgestaltung praktisch überall realisierbar, wie auch die Vorstellung der *dilettanti* im thessalischen Bergdorf Ambelakia 1803 beweist.

Die vier Übersetzungen haben darüberhinaus auch eine bemerkenswerte thematische Bandbreite: sie erstrecken sich von moraldidaktischen Themen (richtige Ehe, richtiges Leben, richtige Korrektur von abweichendem Verhalten) im rührseligen Familiendrama über die realistische Wiedergabe der Welt der Kaufleute bis zu Anspielungen auf politische Thematiken. Hätten diese Übersetzungen ein anderes Schicksal gehabt als das des Vergessens, die griechische Dramaturgie des frühen 19. Jahrhunderts hätte vielleicht etwas anders ausgesehen: das Modell der klassizistischen Tragödie hätte im bürgerlichen Familiendrama und Rührstück einen publikumswirksamen Gegenspieler gehabt, und in der Komödie wäre die Vorherrschaft von Goldoni und Molière vielleicht etwas weniger absolut ausgefallen. Doch die Hypthesen in der Möglichkeitsform sind niemals mehr als Spekulationen. Somit bleiben Kokkinakis' Kotzebue-Übersetzungen eine Art kleine Insel im großen Strom der klassizistischen Dramaturgie der Aufklärung italienisch-französischer Prägung, der erst durch die romantische Shakespeare-Rezeption punktweise durchbrochen wird. Für die Theatergeschichte bleibt festzuhalten, daß die Bemühungen um die Gründung einer griechischen Bühne nicht erst nach 1815 begonnen haben, sondern offenbar schon um 1800.

II.

Noch unbekannter als Kokkinakis war Ioannis Papadopoulos; ihn erwähnen nicht einmal die Literaturgeschichten. Auch sein Name ist mit Kotzebue verknüpft. Unter den Handschriften der Rumänischen Akademie in Bukarest (*BAR Ms. gr.* 1523) befindet sich eine griechische Übersetzung des Einakters »Die Quäker« (1812), das seinen Namen trägt: *Οι Κουάκεροι. / Δράμα / εις μίαν πράξιν. / Μετάφρασις εκ του*

Γερμανικού / εκ των του Κοτζιμπού. / υπό Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου / του εκ Γούρας της Θεσσαλίας[83]. Die Handschrift ist in gutem Zustand, besteht aus 19 fol. (Größe 8°)[84]. Die etwas unbeholfene Handschrift und der Vergleich mit dem Vorbild legen nahe, daß es sich um einen Übersetzer in jugendlichem Alter gehandelt haben muß, der das Deutsche noch nicht so gut beherrschte. Der Auffindungsort der Handschrift weist auf die Phanariotenhöfe in den Transdanubischen Fürstentümern, das Editionsdatum des Einakters (im 37. Band der Theaterwerke von Kotzebue, Wien 1812) auf einen *terminus post quem* nach 1812[85]. Doch der Titel der Handschrift überliefert auch seinen genauen Namen: Ioannis Papadopoulos, des Sergios, aus Goura in Thessalien.

Wer war dieser Mann? Der erste Gedanke ist, ihn mit dem jungen Übersetzer der »Iphigenie« von Goethe (erschienen Jena 1818) zu identifizieren, der 1819 erst 25jährig auf dem Weg von Göttingen nach Italien in Wien einer Lungentuberkulose erlegen ist, wie aus der unveröffentlichten Korrespondenz von Konstantinos Asopios hervorgeht[86]. Der Titel der Edition (147 Seiten in Kleinformat 16°) erhellt das Thema nicht: *Ιφιγένεια εν Ταύροις, τραγωδία εις πέντε πράξεις, μεταφρασθείσα εκ του Γερμανικού υπό Ιωάννου Παπαδοπούλου, εν Ιένη, 1818 εκ της τυπογραφίας του Σχρείβερ*[87]. Die Häufigkeit des Namens gibt keinen Hinweis auf die Identität, die beiden Übersetzungstexte und ihre Vorbilder sind sehr verschieden[88]. Trotzdem

83 Vgl. A. Tabaki, *Le théâtre néohéllenique. Génèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques,* Thèse, Paris 1995, Bd. II, S. 480. Ich habe der Autorin für die Überlassung einer photographischen Kopie der Handschrift zu danken.

84 Titel auf fol. 1^r, nach fol. 1^v folgt die Liste der *dramatis personae*, sowie ein Hinweis auf Ort und Zeit der Handlung. Fol. 2^r – 19^r folgt dann der Text der 11 kurzen Szenen des Einakters in gut lesbarer Schrift, ca. 20 Zeilen auf jeder Seite (insgesamt 675) mit breitem Leerraum auf der linken Seite, wo die Abkürzungen der Sprecherindikationen stehen.

85 *Theater / von August v.Kotzebue*. / Sieben und dreyßigster Band. / Feodore. / Die alten Liebschaften. / Das Thal von Almeria. / Der Lügenfeind. / Die Quäker. / Das unsichtbare Mädchen. / Wien, 1812. / In Commission bey Anton Doll. Der Text des Einakters »Die Quäker. / Schauspiel / in einem Aufzuge« S. 169–190.

86 Die einzige Studie zur Biographie von Papadopoulos ist S. V. Kougeas, »Η πρώτη νεοελληνική μετάφρασις της Ιφιγενείας του Goethe. Ο μεταφραστής και οι παρακινηταί αυτής«, *Ελληνικά* 5 (1932) S. 361–388, 425–426.

87 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 233, Iliou, *op. cit.*, Nr. 1818.43.

88 Kougeas liefert keine philologische Studie der Übersetzung (*op. cit.*, S. 361), Veloudis beschränkt sich auf folgende Notiz: »Papadopulos' Übertragung der ›Iphigenie‹ ist gekennzeichnet durch ein ehrfurchtsvolles Festhalten an seiner Vorlage, das ihn zu einer fast wörtlichen Übersetzung verleitet. Er ist offenkundig ein guter Deutschkenner (er hatte höchstwahrscheinlich schon in Bukarest Deutsch gelernt), doch geht seine Arbeit nicht über eine elementare Vermittlung hinaus. Noch wichtiger ist die Tatache, daß er nicht die ältere Prosa-Fassung der ›Iphigenie‹, sondern die neuere

geht aus dem umfangreicheren griechischen Leserprolog (»Προς τους Έλληνας«) hervor[89], daß er das Laientheater in Odessa gekannt hat, und überdies bedankt er sich bei der »εξοχωτάτη« und »φιλογενεστάτη« in Weimar wohnhaften Gräfin Edling (Roxandra Sturdza, Freundin und begeisterte Anhängerin von Kapodistrias)[90], Gründungsmitglied (zusammen mit Kapodistrias, Lord Guilford und dem Metropoliten von Ungarn und der Walachei Ignatios) des »Vereins der Musenfreunde« (»Εταιρεία των Φιλομούσων»)[91] für die Finanzierung der Ausgabe. In der Korrespondenz der Gräfin Edling mit dem Metropoliten Ignatios wird Papadopoulos am 6. Mai 1818 als fleißiger und kluger Stipendiat des Vereins erwähnt[92]. Auch die Tagebuchnotizen von Goethe über die Besuche des jungen griechischen Studenten in Weimar (16. 4. 1817– 28. 1. 1818) erhellen die Frage nur wenig[93]. Doch gibt es die Immatrikulationslisten der Universitäten: in Jena findet sich am 13. April 1817 die Eintragung »Joann. Papadopulos, Graecus«[94], in Göttingen ist für den 23. April 1819 der Heimatort »Makrinitza« angegeben. Das bewog Kougeas anzunehmen, daß der junge

Bearbeitung in Versen vor sich hatte, daß er aber trotzdem in Prosa übersetzte« (Veloudis, *Germanograecia, op. cit.*, S. 112 ff.). Vgl. auch N. Camariano, »Goethe și Grecii Moderni. *Iphigenia in Taurida* tradușa in limba Neogreacă«, *Revista Istorică Română* VIII/3 (1943) S. 43–53 und Polioudakis, *op. cit.*, S. 257 ff.

89 Teile davon auch bei A. Tabaki, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος – 19ος αι.)*, Athen 1993, S. 73.

90 Roxandra Sturdza (21. X. 1786 – 16. I. 1844), Schwester von Alexandru Scarlat Sturdza, war Ehrendame am russischen Hof von Elisabeth, der Frau von Zar Alexander I. Ihre Heirat mit Kapodistrias scheiterte aus politischen Gründen, 1816 wurde sie mit dem deutschen Grafen Edling verehelicht, dem Hofkommandanten und »Außenminister« des Fürsten von Weimar; sie führte eine weitläufige Korrespondenz mit bedeutenden Persönlichkeiten ihrer Zeit (D. Gatopoulos, *Ιωάννης Καποδίστριας*, Athen 1933, S. 20, T. Kandiloros, *Η Φιλική Εταιρία,* Athen 1926, S. 57 ff., Kougeas, *op. cit.*, S. 363 ff., Eug. Susini, *Lettres inédites de Franz von Baader*, Bd. I. Paris 1942, S. 82–102, Bd. II. Paris 1951, S. 485–499, H. Petri, »Alexander und Ruxandra Stourdza. Zwei Randfiguren europäischer Geschichte«, *Südost-Forschungen* 22, 1963, S. 401–436, 28, 1969, S. 280–283, *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südost-Europas*, Bd. IV, S. 221).

91 Dazu A. Vakalopoulos, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Bd. V., Thessaloniki 1980, S. 54 ff. (mit der älteren Bibliographie) und K. Koukou, *Ο Καποδίστριας και η Παιδεία,* Bd. I., Athen 1958.

92 Der Brief ist auf französisch, Kougeas (*op. cit.*, S. 365) bringt eine griechische Übersetzung.

93 Kougeas, *op. cit.*, S. 367 ff., Veloudis, *op. cit.*, S. 554. Die bezüglichen Eintragungen von Goethe in seinem Tagebuch sind vom 16., 17., 25. und 27. April 1817, vom 12., 25., 27. und 29. Juli 1817, vom 27. und 30. November 1817, vom 28. Januar und dem 26. Februar 1818 (*Goethes Werke*, [«Sophien-Ausgabe»), III. Abt., 6. Bd., *Goethes Tagebücher*, Weimar 1894).

94 Kougeas, *op. cit.*, S. 374. Für den genauen Wortlaut der Eintragung habe ich eigene Nachforschungen angestellt.

Übersetzer aus demselben Ort wie Anthimos Gazis stamme[95]. Günther Henrich ließ mir darauf die Mitteilung zukommen, daß in Jena neben den Immatrikulationslisten Papadopoulos auch in den Akten für das Sommersemester von 1817 (Akte BA Nr. 1666, Bl. 76/77, SS 1817), eingetragen sei, und zwar als »phil. Papadopulos, Johann. Magnesia in Thessalien (Griechenland)«[96]. Dies stimmt nun überein mit den Angaben, die der Herausgeber der »Chronik von Goethes Leben«, F. von Biedermann, im Personenindex macht, wo bei Papadopoulos angemerkt ist: »aus Magnesia in Thessalien, Stud. in Iena, †ca. 1819«[97]. Diese Angabe stammt offenbar aus der Universität von Jena.

Doch gibt es noch andere Hinweise: im »Gelehrten Hermes« vom 15. Mai 1813 findet sich eine Reportage aus Bukarest vom 4. Mai über die Prüfungen und Preisverleihungen in dem vom Metropoliten Ignatios gegründeten und vom Fürsten Ioannis Karatzas finanziell unterstützten Griechischen Lyceum, die ein gewisser »Ιωάννης Παπαδόπουλος Δημητριεύς« unterzeichnet[98]. In derselben From taucht sein Name auch im Katalog der Schüler auf, die vom »αρχιδιδάσκαλον κύριον Βαρδαλάχον« gelehrt und geprüft worden seien. Kougeas zweifelt nicht, daß es sich um den zukünftigen Übersetzer der goetheschen »Iphigenie« handelt[99]. Die systematischen Studien von Ariadne Camariano-Cioran konnten nachweisen, daß Ioannis Papadopoulos in den Jahren 1813 und 1814 in der Αυθεντική Ακαδημία in Bukarest als Schüler ein-

95 *Op. cit.*, S. 374 ff.

96 Ich danke dem verehrten Kollegen, dem ich im Sept. 2000 den Fall am Rande des Kongresses der »Neograeca Medii Aevi« im Exeter College in Oxford vorgetragen habe, für die Information; brieflich übersandte er mir am 28. 11. 2000 das Schriftstück von der Friedrich-Schiller-Universität Jena (datiert vom 21. 11. 2000), das die Leiterin der Handschriftenabteilung, Dr. I. Kratzsch, unterzeichnet.

97 Kougeas, op. cit., S. 374. Bei F. Biedermann (*Chronik von Goethes Leben, Leipzig* 1931, S. 64) ist auch vermerkt, daß Papadopoulos die fertige Übersetzung (in handschriftlicher Form) Goethe am 27. Juni 1817 ausgehändigt habe.

98 *Ερμής ο Λόγιος* 1813, S. 53–55, 56–64 (zweite Seitenzählung). Dazu Camariano-Cioran: »On a conservé, de même, les discours prononcés à cette occasion par le secrétaire du prince, Michel Skinas, et le directeur du lycée, Constantin Vardalachos, ainsi qu'une relation de l'élève Jean Papadopoulos de Thessalie, qui décrit en détail comment se sont déroulés les examens et donne le nom des élèves examinés. Les examens eurent lieu dans un cadre solennel, en présence des fils du prince, du métropolite, des éphores, des grands boyards et d'éléments de la population urbaine. Les prix consistèrent en montres: en or pour les professeurs et en argent pour les élèves qui s'étaient distingués. Le second prix consistait en pièces d'habillement, le troisième prix en une somme d'argent« (A. Camariano-Cioran, *Les académies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974, S. 61).

99 *Op. cit*. S. 374, ebenso Veloudis, *op. cit*. S. 112.

geschrieben war[100]. Damit ergibt sich nun ein Netz von Hinweisen, daß die beiden Übersetzer ein- und dieselbe Person gewesen sind: die geographischen Indizien führen ins thessalische »Magnesia« (das »Goura« der Handschrift bezeichnet die Bergkette westlich von Mikrothives)[101]. Der Schüler in der Griechischen Akademie von Bukarest und Berichterstatter im »Gelehrten Hermes« bevorzugt die antiken Bezeichnung »Δημητριεύς« (ähnlich wie die Verleger von Rigas statt Velestinlis »Pheraios«); die antike Demetrias befindet sich am nordwestlichen Ende des Pagasetischen Golfs auf einem Hügel westlich von Volos und in einiger geographischer Nähe zum Bergdorf Goura[102]; Makrynitsa liegt allerdings östlich von Volos am Pelion-Gebirge, doch nicht weit von Demetrias[103]. Doch ist dies in gewissem Sinne sekundär, da die übrigen Indizien ausreichen, in Ioannis Papadopoulos den Übersetzer sowohl der »Quäker« von Kotzebue aus seiner Bukarester Schulzeit (1813/14) zu sehen, als auch den Prosabearbeiter der »Iphigenie« von Goethe aus seiner Studienzeit in Jena (1816/17)[104].

---

100 Camariano-Cioran, *op. cit.*, S. 61 und 297.

101 In der »Charta« von Rigas ist »Goura« an der Stelle des heutigen Dorfes Eretria eingezeichnet, westlich von Μiκrothives im Quellbereich des Amphrysos, als Bergdorf zwischen Volos und Trikala (*Η χάρτα του Ρήγα Βελεστινλή,* Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών – Βελεστίνου – Ρήγα, Athen 1998, Index S. 37 im Kartenteil 5β). Davon mag die Bergbezeichnung »της Γούρας το βουνό« kommen, die die thessalische Ebene im Westen abschließt, auf den Karten im Süden den Bezirkes Almyros zu finden ist, zwischen Farsala, Domokos und Almyros (siehe auch J. Koder/Fr. Hild, *Hellas und Thessalien* [Tabula Imperii Byzantini 1], Wien 1976, S. 43). Der Dorfname kommt von slaw. »gora« (Berg, vgl. Zagora am Pelion) und wurde aufgrund der Nähe der antiken Stadt Eretria umbenannt (vgl. I. Blum, »Η Θεσσαλική Ερέτρια«, *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 38, Larisa 2000, S. 53–73 und dies., »Die Stadt Eretria in Thessalien«, *Topographie antique et géographique en pays grec*, Paris CNRS 1992, S. 157–235).

102 S. Lauffer (ed.), *Griechenland. Lexikon der historischen Stätten Griechenlands. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1989, S. 190 ff. Auch die Verfasser der *Νεωτερική Γεωγραφία* (1791), Philippidis und Konstantas, werden als »Δημητριείς« bezeichnet.

103 Wie diese Angabe zu erklären ist, darüber kann man nur Spekulationen anstellen: war es das Heimatdorf von Anthimos Gazis, des Herausgebers des »Gelehrten Hermes«, bekannt im Ausland zu dieser Zeit, oder handelt es sich um einen Fehler in den Eintragungen der Immatrikulationen der Universität Jena oder um eine ungenaue Angabe des Studenten selbst (etwa »Bergdorf in Magnesia«)? Es gibt einen Georgios Papadopoulos aus Makrynitsa, der von 1839 bis 1844 Medizin in München studierte (K. Kotsowilis, *Die griechischen Studenten in München unter König Ludwig I. von Bayern (von 1826 bis 1844). Werdegang und späteres Wirken beim Wiederaufbau Griechenlands*, Kempten 1995, S. 220 f.). Stammte ein Zweig der Familie aus Makrynitsa? Die Häufigkeit des Familiennamens bildet ein Hindernis auch für diese Spekulationen.

104 Vielleicht auch schon 1815, wenn man den Umfang des Versdramas in Rechnung stellt. Am 27. 6. 1817 übergibt Papadopoulos Goethe das fertige Manuskript (Biedermann, *op. cit.*, S. 64). Ab wann sich Papadopoulos in Deutschland aufhält, ist nicht sicher. In einem Brief vom 18. 11. 1815 von Anthimos Gazis an den Metropoliten Ignatios ist von einem gewissen »Iason Papadopoulos« die

Somit läßt sich die kurze Biographie von Ioannis Papadopoulos doch noch einigermaßen rekonstruieren. Die Lexika und Literaturgeschichten übergehen ihn sang- und klanglos[105], nur in speziellen Studien zur Goethe-Rezeption in Griechenland scheint er auf[106]; von den Literaturkritikern erinnert sich bloß Kostis Palamas seiner[107]. Sein Geburtsjahr steht nicht fest, doch dürfte es einige Jahre vor der Wende von 1800 anzusetzen sein[108]. Wie er ins Griechische Lyceum in Bukarest gekommen ist (1813/14), darüber kann man nur Spekulationen anstellen[109]. Jedenfalls studiert er in der walachischen Hauptstadt und lernt offenbar auch Deutsch (das beweist die Übersetzung des Einakters von Kotzebue)[110], um sich auf ein Studium an einer

---

Rede, der 1815 in München studiert, auch Stipendiat des »Vereins der Musenfreunde«, und von Gazis dem Philhellenen Franz Baader anempfohlen wird. Kougeas hält eine Identität für nicht ausgeschlossen und spekuliert mit Jason als »antikerer« Form von Ioannis, ein Name, der mit dem Argonautenzyklus in Zusammenhang steht, der von Demetrias seinen Ausgang genommen hat (*op. cit.*, S. 375). Papadopoulos kennt Anthimos Gazis persönlich (ihm schickt er die Berichterstattung aus Bukarest im »Gelehrten Hermes«) sowie den Metropoliten Ignatios, den Gründer des Griechischen Lyceums in Bukarest und Mitbegründer des »Vereins der Museumfreunde«. Dies wäre aus den Immatrikulationslisten der Universität München zu ersehen (Kotsowilis, *op. cit.* beginnt erst mit 1826). Veloudis nimmt ein Erststudium in Leipzig an (*op. cit.*, S. 112).

105 Kurze Angaben bei A. Papadopoulos-Vretos, *Νεοελληνική φιλολογία*, Athen 1854–57, Bd. II, S. 210, 316 und J. L. Iken, *Leukothea. Eine Sammlung von Briefen eines geborenen Griechen über Staatswesen, Literatur und Dichtkunst des neueren Griechenland,* 2 vols., Leipzig 1825, Bd. II, S. 195.

106 Kougeas, *op. cit.*, A. Steinmetz, »Ο Γκαίτε και η Νέα Ελλάς«, *Κρητικές Σελίδες* 3 (1939), S. 684, Veloudis, *Germanograecia, op. cit.*, S. 112 f., 117, 119, (auch ders., »Ο Γκαίτε στην Ελλάδα. 1. Ο ελληνικός Διαφωτισμός«, *Το Βήμα* 20. 3. 1982), W. Puchner, »Γκαίτε – Θέατρο – Ελλάδα. Το δυναμικό τρίγωνο μιας πολλαπλής σχέσης«, *Ο μίτος της Αριάδνης,* Athen 2000, σσ. 290–337, bes. S. 302 ff. Jetzt auch Polioudakis, *op. cit.*, S. 249 ff.

107 In einer Rede am 30. 3. 1916 im »Parnassos« (Kougeas, *op. cit.*, S. 370).

108 Veloudis (*Germanograecia*, op. cit., S. 112) führt an, daß er 1819 in Wien im Alter von ungefähr 25 Jahren verstorben sei. Dies stützt sich auf die Überlegung, daß er in Bukarest 1813/14 (1813 schickt er die Reportage an den »Gelehrten Hermes«) nicht mehr im wirklichen Schulalter gewesen sein kann.

109 Vielleicht kannte Anthimos Gazis seine Familie, denn sein Bericht im »Gelehrten Hermes« (1813) über die Prüfungen im Griechischen Lyceum, an denen er als »Schüler« teilnimmt, bezeugen zweierlei: 1. daß er den Herausgeber der Zeitschrift persönlich gekannt haben muß, denn sonst hätte er wohl nicht den Mut aufgebracht, als »Schüler« einen solchen Bericht in der berühmten Zeitschrift veröffentlichen zu wollen, und 2. daß er nicht mehr im Alter eines gewöhnlichen Schülers gewesen sein kann. Vielleicht hatte ihn der Metropolit Ignatios auf Anempfehlung von Anthimos Gazis, der ihn (oder seine Familie) von seiner Heimat her kannte, unter die Schüler des neugegründeten Griechischen Lyceums aufgenommen.

110 In der Griechischen Akademie wurde auch Deutsch als Fremdsprache unterrichtet (Camariano-Cioran, *op. cit.*, S. 255).

deutschen Universität vorzubereiten. Wenn der »Iason Papadopoulos« in einem Brief von Anthimos Gazis an den Metropoliten von Ungarn und der Walachei Ignatios vom 18. 11. 1815 mit Ioannis Papadopoulos identisch ist, wie Kougeas annimmt[111], dann studiert er 1815 in München als Stipendiat des »Vereins der Musenfreunde« und wird von Anthimos Gazis an Franz Baader rekommandiert, als einer der ersten Stipendiaten dieser Vereinigung, der Studien in Deutschland absolvierte. Aus dem Schreiben der Gräfin Edling an den Metropoliten Ignatios (6. 5. 1818) geht hervor[112], daß er ein fleißiger und kluger Student gewesen ist. An der Universität Jena immatrikuliert er am 17. April 1817, zu einem Zeitpunkt, wo er die Übersetzung der »Iphigenie« fast fertig gehabt haben muß (am 27. Juni 1817 übergibt er sie Goethe)[113]. Goethe selbst vermerkt, der junge griechische Student habe ihn im Zeitraum vom 16. 4. 1817 bis zum 28. 1. 1818 mindestens zehnmal besucht und er habe mit ihm eine ausführliche Diskussion über die Lage in Griechenland gehabt und über die Hoffnung der Griechen auf Befreiung[114]. Er bemerkt darüberhinaus, daß die (taurische) »Iphigenie« für einen Griechen in der Fremde eine spezifische Sinndimension habe: die der Nostalgie nach der Rückkehr in die Heimat; der Übersetzung steht er durchaus positiv gegenüber[115]. Wie der ausführliche griechische Prolog (nach dem kurzen deutschen) darlegt, waren die Beweggründe der Übersetzung nicht literarische sondern patriotische, doch der Hinweis auf die griechische Laienbühne in Odessa scheint zu bezeugen, daß er einer eventuellen Aufführung des Textes nicht abhold gewesen wäre[116]. Das Werk zirkulierte in Druckform, finanziert von den Geldern des »Vereins der Musenfreunde«, die die Gräfin Edling für die griechischen Stipendiaten in Deutschland verwaltete, noch vor dem Juli 1818[117], im

111 Wie oben (Kougeas, *op. cit.*, S. 375).

112 Wie oben (Kougeas, *op. cit.*, S. 365).

113 F. von Biedermann, *Chronik von Goethes Leben*, Leipzig 1931, S. 64.

114 *Tag- und Jahreshefte*, Weimar 1893, S. 132 ff.

115 Kougeas, *op. cit.*, S. 367 ff. Dazu nun auch Polioudakis, *op. cit.*, S. 259 ff.

116 Doch mit dem Erscheinen von Georgios Lassanis in der Stadt wird nur mehr politischen und revolutionären Stücken der Vorzug gegeben (z. B. wurden die »Strelitzen« in der Übersetzung von Kokkinakis nicht aufgeführt, obwohl diese, nach dem Prolog zumindest, für die Bühne in Odessa übersetzt worden sind).

117 Iliou, *op. cit.*, Nr. 1818.42 (aus Versehen ist hier von einer »έμμετρη μετάφραση« die Rede, S. 548). Die Erklärung von Veloudis, warum die für die Zeit eher ungewöhnliche Prosa gewählt wurde, klingt einleuchtend: um den technischen Schwierigkeiten einer Übersetzung eines Versdramas wiederum in metrische Form zu entgehen (»Die Umwandlung schließlich der Goetheschen ›Iphigenie‹ in eine nicht nur für Griechenland damals noch äußerst unübliche Prosa-Tragödie ist höchstwahrscheinlich den Schwierigkeiten zuzuschreiben, denen der unerfahrene Übersetzer bei seinem kühnen Unterfangen auszuweichen suchte«, *op. cit.*, S. 117).

August 1818 wurde die Ausgabe schon im »Gelehrten Hermes« angezeigt[118], und wurden in Wien, Odessa und Konstantinopel Exemplare verkauft; die Distribution verlief nicht von Jena aus, sondern durch Konstantinos Kokkinakis und Theoklitos Farmakidis in Wien. In Wien findet der junge Student 1819 auch sein tragisches Ende: der Verlauf seiner Krankheit ist aus der unveröffentlichten Korrespondenz von Konstantinos Asopios zu rekonstruieren[119]. Papadopoulos immatrikulierte am 23. April 1819 an der Universität Göttingen[120]. Anfang Juli war er schon von einer ernsthaften Tuberkulose befallen, doch das Übel muß schon auf das Ende des Jahres 1818 zurückgehen[121]. Es ist nicht auszuschließen, daß sein Überwechseln auf die Universität Göttingen mit der Krankheit zu tun hat[122]; am 9. Juli bricht er, vom Tode schon gezeichnet, nach Leipzig auf, um von dort über Wien nach Italien zu einem Kuraufenthalt zu reisen[123]. In Wien nimmt ihn Theoklitos Farmakidis, Priester und Herausgeber des »Gelehrten Hermes«, in Empfang[124], wo er auch seine letzten Tage verbracht haben dürfte. Am 27. August 1819 berichtet Asopios in einem Schreiben

118 Jahrgang 1818, S. 656. »Ιφιγένεια εν Ταύροις· Τραγωδία εις πέντε πράξεις μεταφρασθείσα εκ του Γερμανικού υπό Ιωάννου Παπαδοπούλου … Ευρίσκεται εν Βιέννη παρά τοις εκδόταις του Λογίου Ερμού, εν Κωνσταντινουπόλει παρά τω κυρίω Πολυχρονιάδη, εν Οδησσώ παρά τοις διδασκάλοις κ. Γ. Γενναδίω και Γ. Μακρή και πωλείται έν φιορίνιον αργυρούν«. Anzeigen gab es auch im *Φιλολογικός Τηλέγραφος* 16, 15. Aug. 1819, Sp. 132 und in den *Annales Encyclopédiques* 5, Paris 1818, S. 131 (Iliou, *op. cit.*).

119 Sie befindet sich in einem Heft ohne Titelseite mit Kopien von Briefen und Briefkonzepten in der Handschriftenabteilung der Griechischen Nationalbibliothek in Athen.

120 Wie oben.

121 Im Archiv von Kapodistrias auf Korfu befindet sich ein französischer Brief »Compte de la Société des Muses 1818« der Gräfin Edling an Kapodistrias, wo bei den Ausgaben für Papadopoulos vermerkt ist, daß für den Druck der »Iphigenie«-Übersetzung 100 Taler ausgegeben worden seien, und in einem *post scriptum* wird hinzugefügt, daß er von Tuberkulose (étisie) bedroht sei, und sie ihm eine Kur verschaffen wolle, für die sie die Ausgaben separat notieren werde. Sie schickt ihm auch einige Exemplare der Übersetzung; Papadopoulos habe Exemplare nach Wien geschickt, und hoffe durch den Verkauf zu einigem Erlös zu kommen (Kougeas, *op. cit.*, S. 425).

122 In einem Brief von Asopios an Chr. Filitas aus Göttingen, 5. 7. 1819, wird auf die Ernsthaftigkeit der Krankheit hingewiesen (Kougeas, *op. cit.*, S. 371); dasselbe findet sich einem Schreiben, zwei Tage später, an Theoklitos Farmakidis in Wien *(ibid.).* Einen Tag später schreibt er an Lord Guilford, daß sie den Kranken auf eigene Kosten nach Leipzig schicken, damit er die Reise zu einem Kuraufenthalt in Italien antreten könne *(ibid.).*

123 Asopios an die Gebrüder Theocharis, Handelsleute in Leipzig (9. 7. 1819) (Kougeas, *op. cit.*, S. 371 f.).

124 Im Archiv von Kapodistrias haben sich auch Rechnungen vom 30. Juli und 4. August 1819 erhalten, wo Farmakidis Stavros Ioannou den Erhalt von Geldsummen für die Pflege (oder die Reise) von Papadopoulos bestätigt (Kougeas, *op. cit.*, S. 425).

an Stavros Ioannou bereits von seinem Ableben[125]. Wenn man die Kommunikationsverhältnisse der Zeit in Rechnung stellt, so dürfte er in der ersten Augusthälfte 1819 verschieden sein[126]. Derart endet die kurze Biographie von Ioannis Papadopoulos, einem der ersten und besten griechischen Studenten an deutschen Universitäten noch vor der Revolution und einem der wenigen Übersetzer aus dem Deutschen zu dieser Zeit.

Doch warum übersetzte Papadopoulos in Bukarest einen fast unbekannten Einakter von Kotzebue, der die Neue Welt betrifft? Die »neugierige« Aufklärung hat nicht nur den *bon savage* eingeführt (z. B. »La Peyrouse« von Kotzebue 1798 spielt auf einer Südseeinsel), sondern auch das natürliche und »moralische Idyll« des einfachen Landlebens; die friedliebenden und gewaltlosen »Quäker« stammten aus dem Schottland des 17. Jahrhundert, wurden aber bekannt im amerikanischen Pennsylvania[127]. Der kaum bekannte Einakter befindet sich im 37. Band der Gesammelten Theaterstücke von Kotzebue, der Wien 1812 erschienen ist. Wenn die These von der Sprachübung im Deutschen stimmt, so handelt es sich um eine Wahl des Deutschlehrers an der Griechischen Schule in Bukarest. Dies war ab 1810 Michail Petros Kokkinis, Mathematiklehrer, und in seiner Klasse befanden sich 16 Schüler[128].

125 Kougeas, *op. cit.*, S. 373 f.).

126 Es gibt auch ein diesbezügliches Schreiben von Lord Guilford aus London an Asopios in Göttingen, vom 19. 8. 1819, bezüglich der finanziellen Unterstützung (Kougeas, *op. cit.*, S. 373). Lord Guilford wird am 1. Sept. 1819 vom Ableben des Papadopoulos unterrichtet, und Asopios legt Rechnung ab für die überwiesenen Unterstützungsgelder (Kougeas, *op. cit.*, S. 372 f.). Kapodistrias übernimmt die Kosten der erfolglosen Therapie und die Ausgaben für das Begräbnis in Wien, die Farmakidis vorgeschossen hatte, wie aus einem Brief von Ioannou vom 10./22. Mai 1820 hervorgeht (*op. cit.*, S. 426).

127 Von engl. to quake, zittern, eine protestantische Sekte, die in Amerika 1638 von Roger Williams in Rhode-Island eingeführt wurde, als Gründer gilt George Fox, der seine Lehre erstmals 1647 verkündete. Diese friedliebenden arbeitsamen Menschen bezeichneten einander als »Freunde«, glaubten ausschließlich an den Heiligen Geist, der die Menschen leite, vermieden konsequent jede Art von Schwur, glaubten auch nicht an das Recht der Selbstverteidung und an die Gültigkeit christlicher Dogmen. Als »gelebte« Religion sprachen sie nur in Du-Form und zogen nicht den Hut, auch nicht vor Standespersonen. Die ersten Missionare aus Schottland kamen 1654–1656 nach Amerika, brachten anfangs Rhode-Island unter ihre Kontrolle, dann auch das südwestliche New Jersey (1676), in der Folge das östliche (1682), siedelten aber vorwiegend in Pennsylvania, wo auch der Einakter von Kotzebue spielt (dort regierte William Penn, nach der Charta von 1681). Die Quäker wurden aus England vertrieben und die Protestanten von Boston haben viele zum Tode verurteilt (1660–1661). Tüchtige Bauern und Handwerker mit liberaler Gesinnung weigerten sie sich, im Siebenjährigen Krieg gegen die Franzosen zu kämpfen und nahmen an der Amerikanischen Revolution von 1776 nicht teil.

128 *Ερμής ο Λόγιος* 1811, S. 68, Camariano-Cioran, *op. cit.*, S. 253 f.

Das Interesse für die seltsamen Quäker dürfte auf Voltaire zurückgehen: in seinen »Lettres philosophiques« (1734) beschäftigen sich die ersten sieben Briefe mit den religiösen Sekten in England, unter anderem auch mit den Quäkern; in den »Lettres de Londres sur les Anglois et autres sujets« (Basel 1734, geschrieben schon 1728), beschäftigen sich die ersten vier Briefe ausschließlich mit den Quäkern, der vierte mit den Quäkern von Pennsylvania und ihren seltsamen Sitten, genau wie der Einakter Kotzebues[129]. Das Interesse der griechischen Intellektuellen in der Walachei an Voltaire ist leicht dokumentierbar, denn dort wurde 1806 auch die erste theatralische Voltaire-Übersetzung vorgenommen, die Komödie »Die Schottin« (»L'Ecossaise« 1760) von dem sonst unbekannten Chioten Georgios Kavvakos[130]. Soweit zur Auswahl des Werkes.

Zu den Übersetzungstaktiken in diesem Frühwerk[131] von Papadopoulos gehören Freiheiten in der Wiedergabe des Ausgangstextes[132], Klärungen des Sinns (z. B. 83–84), Vereinfachungen[133], Subjektwechsel[134], Zusätze[135], Umstellung ganzer Satzperioden[136], sentenzenhafte Analoga im Griechischen (z. B. Κακός οιωνός für: Mir ahnet Schlimmes, 9) oder Ausdrücke der Alltagssprache, die die Bühnensprache beleben[137].

---

129 S. 1–33 »Sur les Quakers«, bes. S. 30 ff.

130 W. Puchner, »Ανέκδοτη μετάφραση του Βολταίρου στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο: *Η Σκώτισσα* του Γεωργίου Καββάκου (1806)«, *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες*, Athen 2008, S. 87–136, bes. 100 ff. (vgl. auch *Parabasis* 8, 2008, S. 379–401). Textausgabe in S. Vasileiou/G. Ioannidis/W. Puchner, *Ανέκδοτες δραματικές μεταφράσεις του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου. Η κωμωδία »Η Σκώτισσα« του Βολταίρου και η τραγωδία »Ο Μέγας Αλέξανδρος« του Ρακίνα από τον Χιώτη Γεώργιο Καββάκο στο έτος 1806. Φιλολογική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάρια*, Athen, Akademie Athen 2009 (Text and Documents of Early Modern Greek Theatre, vol. 3) S. 73–182 (S. 183 f. Kommentar, S. 185 f. Glossar)

131 Vgl. die Textausgabe von W. Puchner, *Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου, Θεατρικές μεταφράσεις. »Οι Κουάκεροι« του A. von Kotzebue, Βουκουρέστι 1813–14, ανέκδοτο χειρόγραφο, και »Ιφιγένεια η εν Ταύροις« του J. W. Goethe, Ιένα 1818*, Athen, Ouranis-Stiftung 2004 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 5) S. 60–122 (die Zeilennummerierung der Stellen in der Folge bezieht sich auf diese Ausgabe).

132 Z. B.: Verkehrtheit als αχρείον φέρσιμον (48), das allerdings dem Sinnkontext durchaus entspricht.

133 Z. B.: Hat das Schicksal Deinen Muth schon oft durch Leiden geprüft? – Εδυστύχησες ποτέ; 139; Bajonette zum Würgen – στρατιώτας 360.

134 Πολύ παράξενος είσαι – Seltsame Grundsätze (102).

135 177 Από πρότερον αγωνιούμαι.

136 Z. B. 90 f.: Wir gehorchen der Obrigkeit, der Gott Macht über uns verliehen – Ημείς είμεθα υποκείμενοι εις την κυβέρνησιν. Ο θεός να μας την χαρίζη, mit Änderung des Sinnes.

137 όχι δα – nicht doch! 13, εκχέρσωνε τον αγρόν της – brachte, was sie hatte 28.

Doch gibt es auch Mißverständnisse[138], Sinnverdrehungen[139], bewußte Abweichungen (z. B. άνθρωποι für »Männer« 12 und 13), semantische Differenzierungen (z. B. γενναίος νέος – braver Sohn 19)[140], Verkürzungen[141] oder auch Schwächen in der Wiedergabe eines komplexeren Ausdruck[142]. Es gibt auch Fälle völliger Neuschaffungen (z. B. die Passage 30–35, το επίλοιπον αποσιωπώ – die Übrigen flohen 272, ο θεός με διδάσκει – Gott züchtigt mich 281)[143]. Manchmal hält er sich genau an

---

138 τουλάχιστον – am wenigsten 81 (Verwechslung mit »wenigstens«), δυστυχίαι τω έτυχον – Leider betrifft sie ihn 148 (leider mit »Leiden« verwechselt), ενεθαρρύνθην – mich ergreift die Wuth, ακόμη μίαν φοράν – nicht einmahl (Verwechslung mit »noch einmal«), κοινόν θαυμασμόν – wundersame Gemeinde (Verkehrung: »gemeinsame Wunder«), δεν θέλεις αλησμονήσει συ αθώον αίμα – Du wirst kein unschuldiges Blut vergießen 516 (mit »vergessen« verwechselt). Eine ähnliche Verwechslung auch in der Bühnenanweisung 254: Βαλ. (χωρίς ο υιός του να εννοήση) für: ohne noch seines Sohnes gewahr zu werden. Ein weiteres Beispiel: Nicht auf dem Bette der Ehre ist mein Sohn gefallen – Δεν ήτο της τιμής του υιού μου να ριφθή επί του κραββάτου (360–361). Ojektverwechslung: Φίλε, δεν χλευάζω τους συγγενείς μου – Freund, spotte meiner nicht (560, Verwechslung von Gen. meiner mit »die Meinen«); Άδε (singe) für: Ade! (adieu) usw.

139 ενθυμείται – das bringt ihn auf (37), die Anrede: »Freund Howe« findet sich als φίλος του Χόβε (56), Das wäre mir leid – μοι κακοφαίνεται (68–69).

140 Nach dem franz. brave.

141 κανέν μεγάλον σφάλμα für »für dumme oder schlechte Streiche« S. 25, S. 72 »gelassen« weggelassen, »so trete er die Kindern nicht mit Füßen« wird mit περιφρονεί τα τέκνα του wiedergegeben S. 93.

142 Z. B. Εις εχθρικήν χώραν ενίοτέ τις κρατεί την ορμήν του διά να τύχη συγγνώμης ist eine Verballhornung von »Zu Feindes Lande hält man sich freylich manches für erlaubt« (28–29), die den Sinn verkehrt, aber durchaus in die Logik der Textpassage paßt; υπεράσπισις für »dienstbares Mitleid« (492) ist ein ähnlicher Fall. In einer Passage 634 wurde der deutsche Satz »So ziehe hin in Frieden« nicht verstanden, denn er wird mit Ούτε δεν την ενοχλείτε usw.

143 Die Textpassage 30–35 hebt mit der Festsellung an: Η εχθρική χώρα είναι θεία γη. Αυτήν δεν πρέπει κανείς να την μολύνη με πταίσματα (30–31) und fährt fort: Έτι δε ουδόλως αυτής της Πενσυλβανίας, της μοναδικής αυτής χώρας της Αμερικής, wird an der Stelle unterbrochen, wo der deutsche Satz fortfährt: das seinen Urbewohner nicht geraubt, sondern mit deren freyen Zustimmung erworben worden. Papadopoulos läßt diesen Satz aus und fährt statt dessen fort: Τους προκρίτους της, ήθελον αποκτήσει με την ελευθέραν θέλησίν των, auf die demokratische Wahl der Volksvertreter hinweisend. In der Folge verschweigt er jeden Hinweis auf die Indianer: Η μοναδική αύτη χώρα, εις την οικουμένην ίσως, δεν υπέπεσεν εις καμμίαν σκληράν εξουσίαν (33–34), und verschweigt auch die Anspielung auf den Genozid der Indianer (»in dem kein Fluch den Ursprung der Herrschaft belastet«). – Ähnliches findet man in der Erzählung des Generals über die Beraubung der Quäker: αυτοί δεν ατίμασαν τας αόπλους γυναίκας – sie achteten der wehrlosen Weiber nicht (418), Οι στρατιώται μου εμπόδιζον την ορμήν μου – Während meine Leute die Kästen und Schränke aufschlugen (421 f.), Το μεθύσι μου με εμπόδισεν, ήθελα δε να την εναγκαλιάσω, αλλ' απεναρκώθημεν αμφότεροι (424 f.) – ein seltsames Verhalten für jemanden, der sich ein Mädchen mit Gewalt zu eigen machen will (vielleicht zögerte der Übersetzer aus moralischen

die Wortfolge (z. B. Μετά της εξοχότητός σας επιθυμεί να ομιλήση – Mit Eurer Exzellenz begehrt er zu sprechen 42). An anderen Stellen sind es andere Gründe, manchmal auch religiöse[144], die ihn zu Änderungen bewegen[145]; an anderen Stellen ist der Sinn nicht ganz klar[146], an dritten wird er umschrieben[147]. Versuche einer Gräzisierung gibt es kaum (z. B. mit Archaismen wie Ο Κλύδων έπαυσεν – Der Sturm ist vorüber 616)[148]. Der junge Papadopoulos verschleiert mit einigem Geschick die Schwächen seiner Sprachkenntnisse und liefert einen Text ohne größere logische Inkonsequenzen. Freilich kann diese *étude* nicht mit der Übersetzung der Goetheschen »Iphigenie« verglichen werden, sowohl was die Ansprüche des Vorbildtextes betrifft als auch seine Ausdrucksfähigkeit im Griechischen.

Gründen): Mich Trunkenen rührte es nicht! Ich wollte sie umschlingen; sie rang mit mir in Todesangst.

144 247 vermeidet er das biblische »Aug um Auge« und bevorzugt ein vieldeutiges το να ιδή είς τον άλλον.- 317 vermeidet er »ich segne dich« aus dem Mund von Eduard und gibt einem einfachen εύχομαι den Vorzug.

145 In 99 f. konstatiert der General, daß sich die Quäker durch die Verweigerung des Krieges selbst behindern: So schafft ihr selber aus Eigensinn euch Hindernisse (99); Papadopoulos ändert den Sinn: Ούτως οπλίζεσθε με πολλήν φρονιμάδα, und verleiht den Worten des Generals eine ironischen Note. Mifflin antwortet: Wenn wir Pässe von Euch nähmen, so hieße das: die sogenannten Rechte des Krieges anerkennen, und das wäre sündlich – auch hier ändert Papadopoulos den Sinn: Όταν παραδειγματιζώμεθα από σας, εξαπτόμεθα εις υπεράσπισίν μας. Το λεγόμενον δίκαιον του πολέμου γνωρίζεται και τούτο αποκαθίσταται αμάρτημα (100–102), was klärend wirkt: sie erkennen den Krieg nicht an, weil sie Gewaltanwendung selbst für ihren Eigenschutz nicht gebrauchen. – Ein anderes Beispiel: Vater Mifflin verstößt seinen Sohn, aber er bleibt »Bruder« wie alle Menschen. Dieser spricht: »Walther Mifflin, ich darf Dich nicht mehr Vater nennen, aber auch der Irrende bleibt Dein Bruder»; das führt zu einem schwer verständlichen: Βάλτερ Μιβλίνε! Δεν θέλει σε ονομάσω πλέον πατέρα. Αλλά πάλιν ο αδελφός σου θέλει μείνη εις την κατηγορίαν της παραβάσεως (284–285).

146 Z. B. 112 f. Der General droht Mifflin, um ihn zu testen: Wie aber, wenn ich vor Eure Bethhäuser Soldaten stellte, und Euch bey Lebenstrafe den Eingang untersagte? Hier versagt Papadopoulos, der die Stelle offenbar nicht verstanden hat: Πώς λοιπόν, όταν εγώ παρίσταμαι προ των ορκισμένων στρατιωτών σας και εμποδίζω την ενέργειαν της κεφαλικής σας ποινής; Ebenso rätselvoll die Antwort von Mifflin: Wenn der Geist mich triebe, so ginge ich doch – Όταν ο θάνατος με καταtρέξη αποθνήσκω (115).

147 Z. B. 133 ff.: Ich bin nicht gekommen, Freund, um mit Dir zu disputieren. Wir lassen jeden bei seinem Glauben. Mußt Du das Schwert in Deiner Rechten schwingen, so trage wenigstens in der Linken den Oehlzweig der Barmherzigkeit. – Δεν ήλθα, φίλε, να φιλονικήσω μαζί σου φιλοσοφικώς. Ημείς δεν μεταμορφώνομεν την αλήθειαν. Πρέπει συ να κινήσης το ξίφος εις την δικαιοσύνην σου. Και ούτω ευσπλαγχνίσου τουλάχιστον μερικούς.

148 649–650 gibt es auch einen Übersehfehler: die Worte von Walther Mifflin spricht in Wirklichkeit der General.

Goethes »verteufelt humanes« Versdrama (Goethe an Schiller) wurde zuerst in einer Prosafassung 1779 in einem Schloß nahe bei Weimar aufgeführt, die Versfassung 1786 in Italien fertiggestellt; die Schillersche Bearbeitung, die 1802 am Weimarer Schloßtheater zur Aufführung kam, muß heute als verschollen gelten[149]. Goethes be-

149 B. Pyritz, *Goethe-Bibliographie*, Heidelberg 1965, S. 642–648, Hermann, *op. cit.*, S. 150–156. Zur älteren Rezeptiongeschichte in Auswahl: F. Schiller, »Über die *Iphigenie auf Tauris*« [1789], *Schillers Werke,* Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar 1958, S. 211–238, Th. W. Danzel, »Goethes *Iphigenia* und Diderot« [1848], *Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit*, Stuttgart 1962, S. 164–172, K. F. Rinne, »*Goethe's* Iphigenia auf Tauris«, *Goethe und das griechische Alterthum*, Leipzig 1849, F. Th. Bratranek, »Erläuterungen zu Göthe's: *Iphigenia auf Tauris*«, *Ästhetische Studien,* Wien 1853, S. 119–194, J. Baechtold, *Iphigenie auf Tauris in vierfacher Gestalt*, Freiburg/ Tübingen 1883, A. Metz, »Die Heilung des Orestes in Goethe's *Iphigenie*«, *Preußische Jahrbücher* 102 (1900) S. 27–46, P. Ernst, »Goethes *Iphigenie*«, *Der Weg zur Form*, München 1928, S. 226–253, J. G. Robertson, »Goethe's *Iphigenie auf Tauris.* Some New Points of View«, *Publications of the English Goethe Society* n.s. 1 (1924) S. 25–43, W. Rehm, *Götterstille und Göttertrauer*, Bern 1951, S. 101–182, H. Eidam, *Goethes* Iphigenie *im deutschen Urteil,* Diss. Frankfurt 1939. Neuere Studien in Auswahl: J. Boyd, *Goethe's* Iphigenie auf Tauris. *An Interpretation and Critical Analysis,* Oxford 1942 (1949), E. Philipp, *Die Iphigeniensage von Euripides bis Hauptmann,* Diss. Wien 1948, L. Leibrich, »*Iphigénie en Tauride* à la lumière de la philosophie d'aujourdhui«, *Études germaniques* 4 (1949) S. 129–138, S. P. Jenkins, »The Image of the Goddess in *Iphigenie auf Tauris*«, *Publications of the English Goethe Society* n.s. 21 (1952) S. 56–80, H. Geyer, »Der schöne Wahnsinn: Goethes Orest«, *Dichter des Wahnsinns*, Göttingen 1955, S. 55–64, H. Lindenau, »Die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen von Goethes ›Iphigenie‹«, *Zeitschrift für Philologie* 75 (1956) S. 113–153, K. May, »Iphigenie«, *Form und Bedeutung*, Stuttgart 1957, S. 73–88, A. Henkel, »Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹«, B.von Wiese (ed.), *Das deutsche Drama*, Bd. I., Düsseldorf 1960, S. 169–192, D. W. Schumann, »Die Bekenntnisszenen in Goethes *Iphigenie*«, *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft* 4 (1960) S. 229–246, E. L. Stahl, *Goethe's »Iphigenie auf Tauris«*, London 1962 (Studies in German Literature, 7), K. Hamburger, »Iphigenie«, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren, antik und modern,* Stuttgart 1962 (5. Ausg. 1974), S. 95–120, H. Politzer, »No Man is an Island. A Note on Image and Thought in Goethe's *Iphigenie*«, *The Germanic Review* 37 (1962) S. 42–54, Th. C. van Stockum, »Zum Orestes-Problem in Goethes *Iphigenie auf Tauris* und in der altgriechischen Tragödie«, *Von Friedrich Nicolai bis Thomas Mann,* Groningen 1962, S. 152–175, R. R. Heitner, »The Iphigenia in Tauris Theme in Drama of the Eighteenth Century«, *Comparative Literature* 16 (1964) S. 289–309, Th. W. Adorno, »Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*«, *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1981, S. 495–514, S. Melchinger, »Das Theater Goethes. Am Beispiel der *Iphigenie*«, *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft* 11 (1967) S. 297–319, J. Angt/F. Hackert (eds.), *Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris. Erläuterungen und Dokumente,* Stuttgart 1969 (viele Wiederauflagen), H. Müller-Michaelis (ed.), *Deutsche Dramen*, Königstein/Ts. 1981, Bd. 1, S. 52–82, W. Rasch, *Goethes »Iphigenie auf Tauris« als Drama der Autonomie*, München 1979, H. Thiele, *Goethes Iphigenie auf Tauris*, Paderborn 1966, W. Boeddinghaus, »Orests Tod und Wiedergeburt«, *Acta Germanica* 3 (1968), S. 71–97, H.-G. Werner, »Antinomien der Humanitätskonzeption in Goethes *Iphigenie*«, *Text und Dichtung – Analyse und Interpretation,* Berlin 1984, S. 128–164, 373–375, P.

kanntes Werk unterscheidet sich grundsätzlich von den Bearbeitungen seiner Zeit[150]. Doch darauf braucht hier nicht eingegangen zu werden.

Die griechische Übersetzung des Dramas der Humanisierung und »Gräzisierung« der Barbaren in Tauris wurde von Ioannis Papadopoulos aus patriotischen Gründen in Jena 1818 herausgegeben: *Ιφιγένεια η εν Ταύροις, τραγωδία εις πέντε πράξεις, μεταφρασθείσα εκ του γερμανικού υπό Ιωάννου Παπαδοπούλου*[151], nach eingehenden und wiederholten Gesprächen mit Goethe selbst[152]. Im kurzen deutschen Prolog wendet sich der Übersetzer an Goethe selbst, der Weimarer Dichterfürst möge die Iphigenie wieder nach Griechenland bringen, während er im ausführlicheren griechischen Prolog von der Repatrisierung der Musen und der Kultur im allgemeinen in seine Heimat spricht[153]. Die Übersetzung folgt der Versfassung, ist

---

Schmidt, *Der Wortschatz von Goethes* Iphigenie, Frankfurt/M. 1970, H. Weiss, »Image Structures in Goethe's *Iphigenie auf Tauris*«, *Modern Language Notes* 87 (1972), S. 433–449, H. R. Jauß, »Racines und Goethes *Iphigenie*. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode«, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982, S. 704–752, K. Schaum, »Der historische Aspekt in Goethes *Iphigenie*«, V. Dürr (ed.), *Versuche zu Goethe*, Heidelberg 1976, S. 248–268, E. Fischer-Lichte, »Probleme der Rezeption klassischer Werke am Beispiel von Goethes *Iphigenie*«, K. O. Conrady (ed.), *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, Stuttgart 1977, S. 114–140, P. Pfaff, »Die Stimme des Gewissens. Über Goethes Versuch einer Genealogie der Moral, vor allem in der *Iphigenie*«, *Euphorion* 72 (1978) S. 20–42, W. Rasch, *Goethes* Iphigenie auf Tauris *als Drama der Autonomie*, München 1979, A. P. Cottrell, »On Speaking the Good. Goethe's Iphigenie as ›moralisches Urphänomen‹«, *Modern Language Quarterly* 41 (1980) S. 162–180, F. M. Fowler, »The Problem of Goethe's Orest. New Light on *Iphigenie auf Tauris*«, *Publications of the English Goethe Society* n.s. 51 (1981) S. 1–26, W. Woesler, »Goethes *Iphigenie* 1779–1787«, *Jahrbuch für internationale Germanistik* 11 (1981) S. 97–110, H.-D. Dahnke, »Im Schnittpunkt von Menschheitsutopie und Realitätserfahrung: *Iphigenie auf Tauris*«, *Impulse* 6 (1983) S. 9–36, W. Wittkowski, »Tradition der Moderne als Tradition der Antike. Klassische Humanität in Goethes *Iphigenie* und Schillers *Braut von Messina*«, Th. Elm, *Zur Geschichtlichkeit der Moderne*, München 1982, S.113–134, I. Hobson, »Goethe's *Iphigenie.* A Lacanian Reading«, *German Yearbook* 2 (1984) S. 51–67, D. Kimpel, »Ethos und Nomos als poetologische Kategorien bei Platon – Aristoteles und das Problem der substantiellen Sittlichkeit in Goethes *Iphigenie auf Tauris*«, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 33 (1984) S. 367–393, T. J. Reed, »Iphigeniens Unmündigkeit: zur weiblichen Aufklärung«, G. Stötzel (ed.), *Germanistik: Forschungsstand und Perspektiven*, Bd. 2, Berlin 1985, S. 505–524, H. Mayer, »Der eliminierte Mythos in Goethes *Iphigenie auf Tauris*«, *Das unglückliche Bewußtsein*, Frankfurt/M. 1986, S. 246–254, J. Villwock, »Zu einigen Entsprechungen zwischen Goethes *Iphigenie* und der Gebetsrhetorik des Origines«, *Euphorion* 81 (1987) S. 189–216 usw.

150 O. Seidlin, »Goethes ›Iphigenie‹; verteufelt human?«, *Wirkendes Wort* 5 (1954/55) S. 272–280 und A. Henkel, »Die ›verteufelt humane‹ *Iphigenie*«, *Euphorion* 59 (1965) S. 1–17.

151 Ladogianni, *op. cit*. Nr. 233. Vgl. auch Polioudakis, *op. cit*., S. 257 ff.

152 Vgl. wie oben (»Tag- und Jahreshefte«, Weimar 1893, S. 132 ff.).

153 Veloudis, *Germanograecia*, *op. cit*., S. 117 ff. Der Prolog-Abschnitt auch bei Tabaki, *Η νεοελληνική*

allerdings in Prosa gehalten, folgt dem Vorbild getreu und weist Papadopoulos als guten Kenner der deutschen Sprache aus. In Bezug auf die Goethe-Rezeption in Griechenland handelt es sich um einen Vorläufer; in Bezug auf die Bühnenrezeption stand Goethe übrigens immer im Schatten Schillers[154].

Die Wahl der Prosa mag von Koraïs' kritischem Urteil über die »Tartuffe«-Übersetzung von Kokkinakis (Wien 1815) beeinflußt sein, daß – zumindest für die Komödie – die Prosaübersetzung von Versdramen zu bevorzugen sei[155], doch entspricht sie völlig der Übersetzungslinie einer möglichst wortgetreuen Wiedergabe[156]. Von diesem Prinzip weicht Papadopoulos nur in solchen Fällen ab, wo er glaubt, erklärend eingreifen zu müssen, vereinfachend sinngemäß die kühne Dichtersprache mit ihren Neologismen und ihrer Bildhaftigkeit, die auch heute noch fasziniert, wiedergibt, wo er komplexe hypotaktische Satzkonstruktionen auflöst und in parataktischen Folgereihen im Neugriechischen wiedergibt. Ebenso folgt er nicht Goethes kühner Satzzeichengebung, die vor allem auf die dramatische Bühnendeklamation abzielt, und verbindet kurze Sätze mit Komma. Auf diese Weise wird ein neuer Prosarhythmus geschaffen, der sich von Goethe durchaus entfernt; die Notwendigkeit der Umschreibungen führt dazu, daß der Übersetzungstext in allen Phasen ausgedehnter ist als sein Vorbild. Übersetzungsfehler sind relativ selten, vor allem wenn man diese Arbeit mit der »Quäker«-Übersetzung von 1813/14 vergleicht[157]. Stilistisch ist gegenüber dem Vorbild eine gewisse Steifheit zu bemerken, die z. T. auf den Gebrauch von Archaismen zurückzuführen ist, doch wenn man die Übersetzung für sich alleine liest, ohne das Vorbild danebenzuhalten, so wird man den Text als ein bedeutendes Sprachzeugnis der griechischen Literatur vor der Revolution von 1821 zu schätzen wissen, das durchaus seine eigene literarische Entität besitzt und als solches bewertet werden will. Gegenüber dem ersten Versuch von 1813/14 ist die Sprache nun geschmeidiger und durchaus in der Lage, auch kompliziertere poetische Gedan-

---

δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσει, op. cit., S. 73. Den Übersetzer bewegen vor allem die Begriffe der Tugend, der Heimatliebe und der Freiheit (siehe auch G. Veloudis, »Ο Γκαίτε στην Ελλάδα. 1. Ο ελληνικός Διαφωτισμός«, *Το Βήμα* 20. 3. 1982).

154 G. Sideris, »Ο Σίλλερ και το νέο ελληνικό θέατρο«, *Νέα Εστία* 66 (1959) S. 1474–1481 und L. Mygdalis, *Ελληνική βιβλιογραφία Φρίντριχ Σίλλερ 1813–1986,* Thessaloniki 1986.

155 Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815–1818)«, *op. cit.*, und *Ελληνικά* 50 (2000) S. 231–304.

156 Die Übersetzung nun in der Neuausgabe von W. Puchner, *Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου, Θεατρικές μεταφράσεις. »Οι Κουάκεροι« του A. von Kotzebue, Βουκουρέστι 1813–14, ανέκδοτο χειρόγραφο, και »Ιφιγένεια η εν Ταύροις« του J. W. Goethe, Ιένα 1818*, Athen, Ouranis-Stiftung 2004 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 5) S. 123–211.

157 Wie oben.

kengänge verständlich wiederzugeben. Papadopoulos ist kein Dichter. In Passagen mit komplexer Ausdrucksweise interpretiert er und gibt wieder, was er versteht.

Goethes fünfaktige Tragödie ist von einer einfachen, fast symmetrischen Struktur gekennzeichnet, die die fünf Bühnenpersonen (Iphigenie, Thoas, Arkas, Orest, Pylades) mit schier geometrischer Genauigkeit in verschiedenen Kombinationen auf die Bühne bringt: I/1 Iphigenie allein (53 Verse, 1–53)[158]: Exposition und Selbstvorstellung, I/2 Iphigenie – Arkas (166 V., 54–219): weitere Nacherzählung der Vorgeschichte, Thoas will Iphigenie heiraten, I/3 Iphigenie – Thoas (318 V., 220–537): Iphigenia eröffnet ihm ihre Herkunft und das Schicksal der Tantaliden – Fortsetzung der Exposition, I/4 Iphigenie allein (23 V., 438–560): Anrufung der Artemis. II/1 Orest – Pylades (237 V., 1–237): der Muttermörder und die Erinyen, Pylades und der Plan des Raubes des Artemis-Bildnisses, II/2 Iphigenie – Pylades (128 V., 238–365): Pylades berichtet von den Vorkommnissen in Mykene. III/1 Iphigenie – Orest (332 V., 1–332): Erkennungsszene, III/2 Orest allein (52 V., 333–384): die Vision der Versöhnung, der Heilschlaf, III/3 Orest – Iphigenie – Pylades (59 V., 385–443): der Plan des Raubes und der Flucht. IV/1 Iphigenie allein (52 V., 1–52): Bangen um ihre Rettung, IV/2 Iphigenie – Arkas (82 V., 53–134): das Menschenopfer bedroht die Fremden, IV/3 Iphigenie allein (29 V., 135–163): kann nicht lügen, IV/4 Iphigenie – Pylades (157 V., 164–320): Orest ist geheilt, ihre Rettung liegt in den Händen Iphigeniens, IV/5 Iphigenie allein (78 V., 321–398): die Anrufung der Moiren. V/1 Thoas – Arkas (16 V., 1–16): erraten den Fluchtplan, V/2 Thoas allein (21 V., 17–37): die Ersetzung der Menschenopfer der Fremden durch die *philoxenia* war ein Fehler, V/3 Iphigenie – Thoas (190 V., 38–227): sie verrät ihm den Fluchtplan und bittet um ihre Freiheit, V/4 Iphigenie – Thoas – Orest (19 V., 228–246): Iphigenie gesteht, den Fluchtplan verraten zu haben, V/5 Arkas und Pylades kommen dazu, (15 V., 247–261): die Griechen werden gefangengenommen, V/6 Iphigenie – Thoas – Orest (148 V., 262–409): das Orakel wurde falsch verstanden, Thoas läßt sie ohne das Bildnis der Göttin ziehen. Die Akte haben 560, 365, 443, 398 und 409 Verse Umfang, die Tragödie insgesamt 2175 Verse.

Diese quantitative Aufstellung dient dazu, die Erweiterung des Textumfanges bei Papadopoulos zu dokumentieren. Vorab jedoch sind zwei Dinge festzustellen: 1) die Übersetzung läßt keine einzige Textpassage aus, nicht einen Satz, und 2) die Prosaübersetzung (in der *editio princeps* eine Zeile ungefähr mit 40 Lettern) hat gegenüber der Versfassung bei Goethe (hier variiert die Zeilenlänge nach Maßgabe des Wortumfanges im Vers, duchschnittlich jedoch ebenfalls um die 40 Buchstaben)

---

158 Ich verwende die Ausgabe Joh. Wolfgang Goethe, *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Bernt von Heiseler, Bd. 2, *Dramen*, Bielefeld 1955, S. 309–370. Die Verszählung wurde von mir hinzugefügt.

eine größeren Umfang (von ca. 10 % Minimum bis 25 % Maximum), mit Ausnahme der Szenen IV/1, wo der Dichter in Form eines Chorliedes kürzere Versformen verwendet. Dies scheint schon beim Vergleich des Aktumfanges auf: I 654 Prosazeilen – 560 Verse, II 428 – 365, III 524–443, IV 451 – 398, V 491 – 409; Papadopoulos kommt für 2175 Verse auf 2548 Prosazeilen. Trotz der bei Prosatexten auftretenden quantitativen Ungenauigkeiten (angefangene Zeilen zählen als ganze) erweist sich jedoch eine durchgehende Stabilität der Analogien, die sich auf folgende Übersetzungsprinzipien stützt: Respekt dem Vorbild gegenüber, Vermeidung von Kürzungen und Erweiterungen; die existierenden Schwankungen haben andere Gründe und hängen vorwiegend vom Schwierigkeitsgrad der Wiedergabe des Ausgangstextes ab: die kühne poetische Bildsprache, innovative Neologismen und komplizierter Satzbau in dichterischer Freiheit können nur paraphrasiert wiedergegeben werden, Passagen mit komplexen oder vieldeutigem Sinngehalt oder komplizierten Satzperioden werden simplifiziert und sinngemäß bzw. nach der Interpretation des Übersetzers in einfachen Worten wiedergegeben; dabei wird das Gesagte oder Gemeinte manchmal klarer, manchmal geht es auch am eigentlichen tieferen Sinn vorbei. Der Übersetzer entsagt sich jeden Versuch der Nachdichtung; Ziel seiner Strategie ist die möglichst klare Wiedergabe des Ideengehalts. Die ideologische Seite der humanistischen Tragödie war auch das Movens seiner Translation. Insofern ist die Wahl der Prosa zielführend.

Dennoch ist diese Prosasprache nicht ohne fühlbare und erkennbare Rythmen und ein gewisses Fingerspitzengefühl für Analogien und phrastische Längenverhältnisse. Statt Dichtung bringt er rhetorische Perioden, mit einer gewissen Bevorzugung längerer Satzgebilde, die seine eigenen Ausdrucksschwächen besser verschleifen können und sich für die paraphrastische Wiedergabe des verdichteten Dichterwortes besser eignen. Er verwendet die Mischsprache der vorrevolutionären griechischen Dramenliteratur, wie wir sie etwa von Georgios Lassanis kennen[159]: er gebraucht z. B. fallweise Dative, konstruiert das Futur mit *θέλω*, allerdings ohne den Infinitiv des Verbs[160], verwendet Imperativformen wie *έσο*, aber nicht systematisch. Neben *χειρ*[161] und *χείρα[ς]*[162] findet sich auch das volkssprachige *χέρι*[163], sowie für

159 W. Puchner, *Γεωργίου Λασσάνη, Τα Θεατρικά. »Ελλάς« (Μόσχα 1820) και »Αρμόδιος και Αριστογείτων« (Οδησσός 1819, ανέκδοτο),* Athen, Ouranis-Stiftung 2002 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 3).

160 Z. B. *η θέα ήθελε με δείξη* [scr.- ει] I 380. Oder *δεν θέλω αποθάνει* (II 129), aber *ήθελον είμαι* (II 87). Die Zeilennummerierung stammt von mir oder verweist auf die neue Ausgabe Puchner 2004, *op. cit*.

161 I 239, II 9, IV 212, 274 usw.

162 Z. B. III 6, 39.

163 Z. B. I 457, II 38, 264, III 159, 241, 312, IV 72, 77, 79 f., 280, V 291 usw.

παιδία παιδιά[164], und ähnlich: *αιώνια* (II 165), *κρεββάτι* (I 170), το *πλάγι* (II 4), *πεταλούδα* (II 74), *σπαθί* (II 94, V 205), *ξεμυστηρευθή* (statt εκμυστηρευθή)[165], *βουνά* (II 207), *παιγνί[ή]δια* (II 225), *μαχαίρι* (III 95, 275) und *μάχαιρα* (V 72), *χαχλάνισμα* (III 178), τα *μαλλιά* (III 216), *βράχος* (III 140), neben dem gelehrtsprachigen Typ *καρδίαν* auch *καρδιάν* (III 229, IV 192, V 97 usw.), το *ποτήρι* (III 286), το *κωπί* (IV 159), τα *σωτικά* (V 73) usw. Bei den verbalen Perfektformen findet sich statt dem anfänglichen ε- auch η- (betont und unbetont), wie dies aus der byzantinischen Volksliteratur bekannt ist (*ήνωσα* II 144, *ηνόμησε* II 156, *μισοήκουσα* III 23, *με ήρπασεν* III 254). In manchen Fällen ist es nicht einfach zu entscheiden, was dem Druckfehlerteufel anzulasten ist, was zu typographischen Eigenheiten der Zeit zählt, was zu orthographischen Idiosynkrasien des Autors gehört usw.[166]. Das betrifft jedoch eine ganze Reihe von Texten dieser Zeit. Im Vergleich zu diesen ist die Übersetzung der »Iphigenie« relativ sorgfältig redigiert und gedruckt, jedoch mit nicht wenigen orthographischen Eigenheiten (jedenfalls weniger als in der zweiten Ausgabe der »Aspasia« von Iak. Rizos Neroulos, Leipzig 1823)[167].

Zu den Übersetzungsstrategien von Papadopoulos zählen vor allem die vielfältigen Formen der Vereinfachung: isolierter Ausdrücke oder Wortkombinationen, in welchen Fällen er kein griechisches Analogon finden konnte[168], oder auch ganzer Satzperioden (z. B. I 91 ff., V 40–46): aus Gründen syntaktischer Komplexität[169],

164 Z. B. I 323, 327, III 299 und *pass*.

165 II 199. In III 129 auch *εξυμηστηρεύθη* (sic).

166 Z. B. II 282 heißt es: *εβγήκεν από τον λουτρόν*, was einen inexistenten Typ »ο λουτρός« voraussetzt. Insofern handelt es sich wahrscheinlich um einen bloßen Druckfehler.

167 Vgl. W. Puchner, *Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, Τα Θεατρικά (»Ασπασία« 1813, »Πολυξένη« 1814, »Κορακιστικά« 1813)*, Athen, Ouranis-Stiftung 2002 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 2).

168 Z. B. *φρίκη* für »schauderndes Gefühl« (I 3), *ήχους βαθείς* für »dumpfe Töne« (I 12), *οικήματα* für »Hallen« (I 15*), εις το στήθος σου* für »ins Innerste des Busens« (I 61), *το καλόν* für »Wohltat« (I 108), *κλίσιν* für »geneigtes Herz« (I 110), *θύμα* für »blutiges Opfer« (I 79*), σ' αγαπά* für »dir ergeben ist« (I 128). Die Phrase »der du über viele sorgend herrschest« wird zu *όστις με πολλάς φροντίδας βασιλεύεις* (I 194 f.). »So bist du mein durch mehr als Ein Gesetz« wird simplifiziert zu *κατά πάντα λόγον θέλεις είσαι εδική μου* (I 256 εξ.). »Unselig waltendes Geschick« wird zu *κακή τύχη* (II 217), »einer alten Rache tief Gefühl« *μία ενδόμυχος εκδίκησις* (II 438), »jäher Rückfall in die Schmerzen« *οι πόνοι μιας ανελπίστου λύπης* (III 57), »das klanglos-dumpfe Höhlenreich der Nacht« *το άνηχον* [άηχον;] *και ζοφερόν σκότος (του Άδου)* III 71 f.), »Locken« werden zu *μαλλιά* (III 216), »hat seine Freuden jenseits der Nacht« wird mit *ευφραίνεται* wiedergegeben (III 318), »weil der Wunsch dich trügt« – *διατί το επιθυμείς* (IV 74) usw.

169 Z. B. I 126 ff. werden die deutschen Verse: »Und nenn ich das / ein fröhlich selbstbewußtes Leben, wenn / Uns jeder Tag, vergebens hingeträumt, / Zu jenen grauen Tagen vorbereitet, / Die an dem Ufer Lethes, selbstvergessend, / die Trauerschar der Abgeschiednen feiert?« (I 109–114) folgendermaßen wiedergegeben: *Και ονομάζω εγώ αυτήν χαροποιάν ζωήν και ευχάριστον, εν ώ κάθε ημέρα,*

vielfacher Interpretierbarkeit bzw. dunklem Sinn[170], kühner Neologismen bzw. poetischer Bildsprache[171] oder sprachlich äußerst verdichteter Verse, die nur umschreibend wiedergegeben werden können[172]. Zu den Übersetzungstaktiken von Papadopoulos

---

ματαίως δαπανωμένη, μας προετοιμάζει διά εκείνας τας σκοτεινάς ώρας, τας οποίας η θλιβερά πληθύς των τεθνηκότων εορτάζει εις την όχθην της Λήθης; Das Prosawort von Papadopoulos zeigt sich von der Rhythmik des Vorbildes beeinflußt. Die Stelle mag auch als eine persönliche Anspielung auf die Gräfin Edling gelesen werden, die auf Geheiß der russischen Kaiserin statt ihres geliebten Kapodistrias einen teutonischen »Barbaren« aus Weimar heiraten mußte.

170 In diesem Fall deutet der Übersetzer und klärt nach Gutdünken. Z. B. bei der Sentenz von Iphigenie: »Man tadelt den, der seine Taten wägt«, wo das zu erwartende »ζυγίζω« anders wiedergegeben wird*: Κατηγορείται όμως εκείνος, όστις επαινεί τα έργα του* (I 124), wo der Sinn des voraufgegangenen Verses von Arkas wiederholt wird, wo »loben« mit »τιμά« wiedergegeben wurde. »Denn ihm hat ein Gott / Des Lebens erste, letzte Lust gegönnt« – *διότι εις αυτόν έδωκαν τα αγαθά της ζωής* (II 124) usw.

171 Z. B. I 15 spricht Iphigenie mit der Nostalgie des in der Fremde Weilenden, der sich an sein Vaterhaus erinnert: »wo die Sonne zuerst den Himmel vor ihm aufschloß«, was Papadopulos mit einer gängigen Metapher wiedergibt: *όπου τον ήλιον πρώτην φορά είδε*; mit *Ποιος εγαληνίασε την τεταραγμένην ψυχήν του βασιλέως* (I 101 f.) übersetzt er »den trüben Sinn erheitert« des Vorbildes. Das in Sinn und Bild komprimierte »unwirtbares Todesufer« (Tauris für die Fremden) wird zu *εις τον άξεινον και θανατηφόρον αιγιαλόν* (I 119), wo Papadopoulos ein Wortspiel mit dem »Euxinischen Pontus« einbringen kann. Das bildliche »doch es schmiedete / Der Gott um ihre Stirn ein ehern Band« wird sinngemäß zu *ο θεός έκαμεν αυτούς πεισματικούς* (I 285). Nach dem Mahl von Thyest fuhr die Sonne aus dem »ewigen Gleise« – das Dichterpathos wird »herabgeholt« und zu *από τον συνειθισμένον του δρόμον* (I 332). An anderer Stelle gibt er auch die sinngemäße Wiedergabe der poetischen Ikonologie auf; so etwa wird der exzeptionelle Passus, wo Iphigenie das Schicksal ihrer Vorfahren beschreibt: »Und viel unseliges Geschick der Männer, / viele Taten des verworrnen Sinnes deckt / Die Nacht mit schweren Fittichen und läßt / Uns nur in grauenvolle Dämmrung sehn« (I 393–396) wird radikal vereinfacht, vor allem im zweiten Teil: *και πολλή ταλαίπωρος μοίρα των ανδρών, και πολλαί πράξεις του τεταραγμένου νοός κρύπτονται εις το σκότος και είναι δυνατόν να ιδούμεν μόνο ολίγα τινά με φρίκην* (I 333 ff.). »Es überbraust der Sturm die zarte Stimme« (I 496): *Η λεπτή φωνή δεν ακούεται εις τον χείμαρρον των παθών* (I 423 f.) mit einem Versuch, den Sinn eindeutiger zu machen. Und da Iphigenie den Pylades fragt: »Fiel Troja?« (*έπεσε*), und dieser antwortet: »Es liegt«, wiederholt Papadopoulos bloß: »έπεσε«. Der II. Akt endet mit einem poetischen Bild: »Nur stille, liebes Herz, / Und laß dem Stern der Hoffnung, der uns blinkt, / Mit frohem Mut uns klug entgegensteuern« (II 363–365), wo das aktive Verb mit einer Passivform wiedergegeben wird: *Σιωπή μόνον, αγαπητή καρδία· και ας μας οδηγήση το άστρον της ελπίδος, το οποίον μας φέγγει, φρονίμως και εύθυμα* (II 308 ff), was eine andere Haltung Iphigeniens ihrem Schicksal gegenüber indiziert.

172 Z. B. »Gib ihm für seine Neigung nur Vertraun« wird zu *Ξεμυστηρεύσου εις αυτόν μόνο διά την κλίσιν, οπού έχει εις εσέ* (I 151 f.), sowohl unästhetisch wie auch ungenau. Theatralisch besser ist schon die Umwandlung der unpersönlichen dritten Person in eine direkte Aufforderung: »Von dir erhofft ich Vertrauen, das der Wirt / Für seine Treue wohl erwarten darf« – *ελπίζω εγώ εμπιστοσύνην διά*

gehören jedoch auch Versuche der Sinnklärung, wo das Dichterwort »eindeutiger« gemacht wird. Dies geschieht im Falle von Begriffen und Wortbedeutungen[173], aber auch von ganzen Satzperioden[174]; Gräzisierungsversuche sind eher selten[175]. Häufiger sind schon Variierungen des Sinns, wenn eine wörtliche Übersetzung aufgrund des Fehlens von direkten griechischen Analoga nicht möglich ist[176]. Zu den nach-

---

την προς σέ μου πίστιν (I 227 f.). Orest berichtet über die rachedürstende Göttin: »deren Stimme mir entsetzlich / Das Innerste in seinen Tiefen wendet«, was Papadopoulos vereinfachend wiedergibt: *της οποίας η φωνή καταταράττει τα ενδότατα της καρδίας μου* (III 210 f.). Und Thoas sagt über Iphigenie: »Die heilge Lippe tönt ein wildes Lied«, was wörtlich wiedergegeben wird, aber unter Verlust der Schönheit und Rhythmik: *Της ιέρισσας τα χείλη ηχούν ένα άγριον άσμα* (V 47 f.).

173 Z. B. *θυσιαστήριο* für »Heiligtum« (I 3), anderswo für »Altar« (I 37): die griechische Übersetzung verweist deutlicher auf den Brauch des Menschenopfers; der »rauher Gatte« der Griechin wird zum *βάρβαρον άνδρα* (I 23), den Gegensatz von Thoas zu den Griechen betonend. Verdeutlichend ist auch die Wiedergabe von »Daß du in das Geheimnis deiner Ankunft / Vor mir wie vor dem Letzten stets dich hüllest« mit: *Ότι συ κρύπτεσαι πάντοτε εις το μυστικόν της καταγωγής σου από εμένα καθώς και από τον παραμικρότατον* (I 220 ff.), wo das Geheimnis der »Ankunft« (die Göttin rettet sie in Aulis vor der Opferung) zur »Herkunft« wird (Tochter des Agamemnon, aus dem Geschlecht der Atriden), was einen dramaturgischen richtigen Eingriff darstellt, denn die Spannung ist in der Folge ganz auf die Wiedererkennung der beiden Geschwister (Orest und Iphigenie) gerichtet und nicht auf die wunderbare Weise, wie sich Iphigenie von der Ägäis plötzlich im entfernten Tauris wiederfindet.

174 Z. B. in Vers I 183: »Nährt er Verdruß und Unmut gegen mich?« vereinfacht als: *είναι δυσαρεστημένος από εμέ;* (I 160), und bald danach: »daß seine Seele fest den Wunsch / Ergriffen hat, dich zu besitzen. Laß, / O überlaß ihn nicht sich selbst!« (I 186–188) als*: ότι πολλά επιθυμεί να σ' αποκτήση· Ω άκουσαί τον!* (I 162 f.). In der Folge wird die Stelle »dem Verehrung / Der Himmlischen den Busen bändigt« zu einem *έχει σέβας προς τους θεούς* (I 168) vereinfacht, ähnlich wie »solche Jünglingstat verwegen auszuüben« zu *διά να κάμη τοιούτον έργον* (I 175 f.). Und das dichterische »und künftige Taten drängen wie die Sterne / Rings um uns her unzählig aus der Nacht« (II 118–119) wird zu: *και μέλλοντα έργα εγύριζαν αναριθμήτως γύρω τριγύρω μας, καθώς τα άστρα όταν νυκτώνη* (II 100 f.), indem das Bild etwas umgestaltet wird, der Sinn aber klarer erscheint. Pylades sagt über die Frauen, die ihre Meinung nicht ändern: »Du rechnest sicherer / Auf sie im Guten wie im Bösen«; Papadopoulos gibt umständlicher mit Repetitionen wieder: *Ηξεύρεις τι είναι η γυναίκα και εις τα καλά και εις τα κακά* (II 197 f.). Eine etwas kühnere Vereinfachung bringt die Stelle, wo Iphigenie den Pylades grüßt (II 202 f.): *Πόθεν είσαι και πόθεν έρχεσ', ώ ξένε, ομίλησε! Μοι φαίνεται, ότι είσαι Έλλην και όχι Σκύθης*, für: »Woher du seist und kommst, o Fremdling, sprich! / Mir scheint es, daß ich eher einem Griechen / Als einem Skythen dich vergleichen soll« (II 238–240).

175 Z. B. zu Beginn von Szene I/2, wo Arkas den Gruß des Königs mit einem »Gruß und Heil« wiedergibt, was zu *ασπασμόν και ειρήνην* wird (I 45). »Hölle« wird zu *Άδης* (III 188).

176 Z. B. *με χάλκινον χείρα* für »mit ehrner Faust« (I 71), *μεμονομένα* (sic) *και αβοήθητα γηρατεία* für »einsam hülflos Alter« (I 137 f.), *αιφνίδιον θάνατον* für »frühzeitgen Tod« (I 138 f.*), μ' επιτήδειον τρόπον* für »fein« (I 142), *μη φανής οχληρά* für »erschwers ihm nicht« (I 143); die Sentenz »Ein edler Mann wird durch ein gutes Wort / Der Frauen weit geführt« wird durch ein *pendant* wieder-

weisbaren Übersetzungsstrategien gehört die Auflösung der aufgrund des Verszwanges manchmal komplizierten dichterischen Wortfolge in parataktische Prosa-Schemata (z. B. I 6–8, 388–391, 438–446, II 17–20, 47–52 usw.). Daneben gibt es auch stark verdichtete hochpoetische Phrasen, die nur in Umschreibung wiedergegeben werden können (z. B. I 13 f.: Iphigenie spricht über das Schicksal des in der Fremde Weilenden: »Ihm zehrt der Gram das nächste Glück von den Lippen weg« – *Η θλίψις δεν αφίνει ούτε εις την παραμικράν ευτυχίαν τα χείλη του να γελάσουν*)[177].

Kurze Weglassungen gibt es in I 39, 158, 172 (die Charakterisierung der Göttin Artemis als »die entschloßne Göttin«), 318, II 74, III 26, 101, 361, IV 20, usw. Verkürzung eines Distichons findet sich in II 124 f. An anderen Stellen finden sich jedoch auch metaphrastisches Ungeschick: der »Antrag« (Heiratsantrag), den Thoas Iphige-

---

gegeben: *Ένας ευγενής άνδρας από ένα καλό[ν] λόγον των γυναικών κάμνει πολλά* (I 184 f.). »Ist nun von Sorg und Unmut still gedämpft« wird absoluter: *ήδη έπαυσεν εξ αιτίας της φροντίδος και δυσαρεσκείας* (I 208). »Verruchte« – *αδίκους* (I 248), »ungeheures Unheil« – *με τερατώδη παρανομίαν* (I 256). Der bekannte Spruch: »du sprichst ein großes Wort gelassen aus« (I 307) wird zu *Συ προφέρεις μεγάλον λόγον με αδιαφορίαν* (I 265), wo die »Interesselosigkeit« freilich der Gelassenheit nicht entspricht (vgl. auch IV 75 und V 222). »Es sei genug / Der Greuel!« – *Ικανή είναι η βδελυρία !* (I 337). Gut getroffen scheint »Such Ausflucht solcher Art nicht ängstlich auf! / Man spricht vergebens viel, um zu versagen; / Der andre hört vor allem nur das Nein« (I 449–451) mit *Μη ζητής τοιαύτας προφάσεις· προς άρνησιν τα πολλά λόγια είναι μάταια, ο ακούων από όλα ακούει μόνον το όχι* (I 381 f.), wo Papadopoulos das Verb »versagen« in seiner Doppeldeutigkeit erfaßt. »Schweigt die rasche Glut« – *ησυχάζη η ορμητική φλόγα* (I 400), »wußt ich nicht, / daß ich mit einem Weibe handeln ging?« – *δεν ήξευρα ότι με γυναίκα έχω να κάμω;* (I 407 f.). »Gelassen folgten wir der Mutter Worten« wird im Sinn umgekehrt: *Δεν ηκούαμεν ημείς της μητρός τους λόγους* (II 226 f.), was dem dramatischen Kontext aber besser entspricht. Das komplexe »Noch / Kann ich es mir und darf es mir nicht sagen, / Daß ihr verloren seid!« vereinfacht Papadopoulos auf clevere Weise: *Εγώ ως τόσον και ημπορώ και δεν ημπορώ ακόμη να ειπώ ότι είσθε χαμένοι!* (III 4 f.), indem er die Unsicherheit der Diagnose unterstreicht. Orest richtet nach der Wiedererkennung das Wort an Iphigenie: »Du rettest den Verbrecher nicht, zu dem / du dich gesellst, und teilest Fluch und Not«, – *συ δεν γλυτώνεις τον παράνομον, διά τον οποίον λυπείσαι, αλλά μετέχεις μόνο από την κατάραν και δυστυχίαν του* (III 168 f.), zwar mit einer gewissen Akzentverschiebung, aber durchaus funktionell. Weitere Beispiele: »Auf den Fingerzeig kommt es an« – *Από το χέρι των κρέμονται όλα* (IV 79), »sie fassen meine Seele mit Gewalt, / doch tilgen sie den Widerwillen nicht« – *αυτοί κρατούν δυνατά την ψυχήν μου, την θέλησίν μου όμως δεν καταπείθουν* (IV 103 f.), mit ähnlichem Sinn; geglückt scheint die Wiedergabe der Sentenz »Zu strenge Forderung ist verborgner Stolz« mit *Εις την αυστηράν απαίτησιν κρύπτεται ηπερηφάνεια* [scr. υπερ-] (IV 245). »Eigentum« als *ιδίωμα* (V 32) usw.

177 Weitere Beispiele: »Erkannt ich mich zuerst vom Tode wieder« – *εγνώρισα κατά πρώτον ότι πάλιν ζω* (I 364) – rhythmisch ähnlich, »Des Lebens dunkle Decke breitete / Die Mutter mir schon um das zarte Haupt« (II 56 f.) – *Της λυπηράς μου ζωής ήτον αιτία η μητέρα μου ακόμη εν ώ ήμουν μικρό παιδί* (II 46 f.); »voll Müh und übel Stückwerk« – *επίπονον κενόν και ατελείωτον έργον* (II 109)· »ewgen Wechselwut« – *αιώνιον και αλληλοδιάδολον* [scr. –δοχον] *λύσσαν,* usw.

nie macht, wird zu *το πρόβλημά μου* (I 370), und in der Folge: »teile, was ich habe« – *μέθεξ' αφ' όσα έχω* (I 370)[178]. In einigen wenigen Fällen gibt es auch offensichtliche Mißverständnisse[179]. Papadopoulos greift auch in die reiche und theatralische Satzzeichengebung von Goethe ein und glättet in einem konventionellen Sinn, indem er der Rhetorik längerer Satzperioden folgt, und stützt sich bloß auf den Gebrauch des Kommas. Es gibt durchaus auch Phasen, wo seine Sprache steif und bürokratisch wirkt[180]. Trotzdem hat seine Übersetzung auch geglückte Passagen, wie z. B. im lyrischen Monolog in Szene I/4[181]. Gerade in dieser Passage ist zu bemerken, daß, wenn man den Text Goethes danebenhält, auch der Prosarhythmus bis zu einem gewissen Grad dem Versrhythmus des Vorbildes zu folgen versucht. In jedem Fall war die Entscheidung der Prosaübersetzung dieses dramatischen Meisterwerkes die einzig richtige.

Übersetzungen sind nicht nur Übertragungen von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache und Zeugnisse von Rezeptionsvorgängen, deren ästhetische Entität sich nur in Komparation zum Vorbild ergibt, sondern auch genuine Schöpfungen jeglicher Nationalliteratur, die eine autonome Behandlung und Bewertung verdienen. In diesem Sinne sind analytische Studien auch über Übersetzungen, die keine besondere oder nur punktweise Rezeption erfahren haben, angebracht und notwendig.

---

178 Die Übersetzung für »sein Innerstes« mit *τα εντόσθιά του* hätte mit σπλάγχνα oder σωθικά vermieden werden können (II 246). *Η ψυχή του είναι σιωπηλή*, während sie »stille« ist (IV 12) usw.

179 Z. B. I 178 f.: »Drum bitt ich dich, vertrau ihm, sei ihm dankbar, / Wenn du ihm weiter nichts gewähren kannst« wird zu: *Διά τούτο σε παρακαλώ, ξεμυστηρεύσου εις αυτόν και έσο προς αυτόν ευγνώμων, εάν τίποτε άλλο δεν ημπορής να τον εγγυηθή* (Verwechslung von »gewähren« und »gewährleisten«). Das »entsprangst« (I 399) bedeutet nicht *γλύτωσες* (ent-springen, entkommen) sondern hat die Bedeutung der Herkunft (I 338). Die »dritte« Szene des I. Aktes (S. 148) ist in Wirklichkeit die vierte. I 641 »das Leben der Nächte« wird zu *η ζωή των νοητών* – wahrscheinlich ein Indiz dafür, daß Papadopoulos selbst den Druck des Textes nicht überwacht hat, denn die Drucker lasen in der Handschrift für »νυκτών« »νοητών«. »Unversehen« (III 92) hat die Bedeutung von »ungesehen« – das *απερσδόκητα* (scr. απροσδόκητα) gibt die Bedeutung von »unvorhergesehen«. »Jemandem etwas abzulisten« ist nicht *δελεάζω* (IV 21). »Laster« als »βάρος« (IV 296) statt »πάθος«; Verwechslung mit »Last«. »Allein *euch* leg ichs auf die Knie« meint das kühne Unterfangen Iphigenies, Thoas den Fluchtplan zu eröffnen; von »knieen« ist nicht die Rede (*πλην έμπροσθεν εις Εσάς θέτω αυτό γονατιστή !* V 133) usw.

180 Z. B. Φαίνεται, ότι η αγαθότης αυτής έχασε την δύναμιν διά του πλησιασμού του παρανόμου, τον οποίον η κατάρα, ως ένα βαθύ σκότος καταδιώκει και σκεπάζει (II 186 ff.).

181 *Συ έχεις σύννεφα, ω αγαθή Σώστρια – διά να κρύψης αθώως καταδιωκομένους, και αρπάζουσα αυτούς από τους σιδηρούς βραχίονας της μοίρας να τους φέρης με τους ανέμους επάνω της θαλάσσης, επάνω της μεγάλης εκτάσεως της γης, και όπου σοι φανή εύλογον. Σοφή είσαι και βλέπεις το μέλλον· ηξεύρεις το παρελθόν, και το βλέμμα σου βλέπει τους εδικούς σου, καθώς το φως σου, η ζωή των νοητών, επάνω εις την γην φέγγει και διοικεί· ώ φύλαξαι από αίμα τας χείρας μου!…* (I 460–468).

KAPITEL 6

Frauendramatik zur Zeit der griechischen Revolution

Es gehört zu den Eigenheiten der griechischen Literatur im 19. Jahrhundert, daß bald schon nach dem Einsetzen einer autochthonen Originaldramatik drei Frauenfiguren mit einem ausgeprägten »feministischen« Bewußtsein in Erscheinung treten, und zwar interessanterweise schon in den Jahren den Griechischen Revolution 1821–1827. Es ist dies Mitio Sakellariou (1789 – nach 1863), Elisabeth Moutzan-Martinegou (1801–1832) und Evanthia Kaïri (1799 – nach 1866). Sie sind fast gleichaltrig, doch ihre literarische Schaffensperiode differiert einigermaßen: im ersten Fall 1810-ca.1818, im zweiten Fall 1820–25 und im dritten 1817-ca. 1828. Zurückhaltend und bescheiden befinden sie sich im Schatten bedeutender und kultivierter Männer, Gatten, Väter, Brüder und Lehrer, richten jedoch ihre Literaturproduktion in ausgeprägt femininem Bewußtsein ausdrücklich an die weiblichen Leserinnen. Mitio Sakellariou übersetzt zwei Komödien von Goldoni, »Amor paterno« und »La vedova scaltra«, mit deutlichem Hinweis auf das Motiv des für die Frau zu alten Ehemanns, was neben der Kritik an den üblichen Ehepraktiken der Zeit mit autobiographischen Daten in Zusammenhang zu bringen ist, und im Prolog verteidigt sie sich indirekt gegen den möglichen Vorwurf der Unschicklichkeit des Komödienschreibens für eine Frau und wendet sich in aufklärerischer Art und Weise an ihre Geschlechtsgenossinnen, die Lektüre als »Lehre« für die richtige Wahl ihres Gatten aufzufassen. Im Falle von Moutzan-Martinegou handelt es sich um eine Art »literarischen« Aufstands gegen die großbürgerliche Familiensitte des Einschließens der Frauen ins Haus, und anhand der Bearbeitung des »Geizigen« von Molière, der in ihren Händen jedoch zu einem eigenständigen Originaldrama wird, weist sie in dramatischer Weise auf die Folgen des egozentrischen *pater familias*-Denkens, das letztlich die Jugend auf falsche Wege führt und die Familie zerstört. Für Evanthia Kaïri war die Verfassung des »Nikiratos« ein psychischer Akt der Befreiung von der Bedrückung über den Exodus von Mesolongi, der drei Monate vorher 1826 stattgefunden hat und den sie aus Berichten von Flüchtlingen, die in Hermoupolis auf Syra zusammenströmten, kannte. Die erhitzte Phantasie der jüngeren Schwester von Theophilos Kaïris verleitet sie dazu, sich selbst in das Drama einzuführen, als Tochter des heroischen Festungskommandanten, der den

tragischen Holocaust anordnen muß, und die nicht davor zurückschreckt, für den Befreiungskampf ihr Leben zu opfern.

In allen drei Fällen stehen hinter der Verfassung dieser Prosadramen didaktische und autobiographische Motivationen: im ersten Fall geht es um Übersetzungen mit lehrhaften Hintergrund, die eine eigene persönliche Situation illustrieren, im zweiten um die Paraphrase der bekannten Komödie (in der Übersetzung von Konstantinos Oikonomos als »Εξηνταβελώνης«, Wien 1816, bereits bekannt), die die »Eingeschlossene von Zante« in fast psychotherapeutischer Weise auf ihr persönliches Familienmilieu ummünzt (das Stück spielt charakteristischerweise auf Zante); im dritten Fall geht es um ein Originaldrama, das die aktuellen militärischen Geschehnisse der Revolution thematisiert und damit eine ganze neue Dramengattung, das patriotische Drama mit Themen aus der Griechischen Revolution, inauguriert[1]; auch hier fehlt der didaktische und psychotherapeutische Effekt nicht. Neben der Unterschiedlichkeit der Dramengattungen – Komödienübersetzung, stark überarbeitete *black comedy* nach einer bekannten Vorlage, patriotisches Originaldrama als Dramatisierung historischer Ereignisse – ist auch die Unterschiedlichkeit der geographischen und kulturhistorischen Räume bemerkenswert: von Kozani zur Türkenzeit, dem Hof von Ali Pascha in Ioannina und dem Balkanraum der *turkokratia* begeben wir uns nach Zante in der Zeit des britischen Protektorats, und von dort nach Hermoupolis auf Syra, dem neutralen Hafen der Revolutionszeit, wo Flüchtlinge aus allen Teilen Griechenlands zusammenströmen und die reichen chiotischen Handelsleute jene kosmopolitische Atmosphäre schaffen, die man heute noch in der neoklassizischen Architektur der ersten wirklichen Hauptstadt des befreiten Griechenlands bewundern kann.

Unterschiedlich ist auch der Forschungsstand bezüglich dieser drei Frauengestalten der griechischen Literaturproduktion im frühen 19. Jahrhundert und das Rezeptionsschicksal ihrer Werke. Die beiden Goldoni-Übersetzungen von Mitio Sakellariou sind wegen ihres Prologs »An die werten Leserinnen« bekannt geworden[2]; die Übersetzungen sind niemals aufgeführt und erst jüngst wiederaufgelegt worden[3], waren mehr oder weniger nur *insidern* der Übersetzungsforschung zur

1 Vgl. das folgende Kapitel.

2 A. Tabaki, »Η εποχή του Κοραή και το θέατρο«, *Πρακτικά Συνεδρίου »Κοραής και Χίος« (Χίος, 11–15 Μαΐου 1983)*, Athen 1984, Bd. 1, S. 187–206 und im Band ders.: *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος – 19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*, Athen 1993, S. 13–38, bes. S. 26 ff. Zur Bedeutung der Prologe in den Dramenwerken und -übersetzungen des vorrevolutionären griechischen Theaters vgl. W. Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815–1818)«, *Ελληνικά* 50/2 (2000) S. 231–304.

3 W. Puchner, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιώ*

Aufklärungszeit bekannt[4] bzw. Philologen und Theaterhistorikern, die sich mit der Rezeption von Goldoni in Griechenland beschäftigen[5]. Elisabeth Moutzan-Martinegou ist vor allem durch ihre »Autobiographie« bekannt geworden, die ihr Sohn 1881 herausgegeben hat[6], eine Veröffentlichung, die jedoch ohne bedeutenden Nachhall geblieben ist, bis sich seit der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts Grigorios Xenopoulos[7], D. Konomos[8] und K. Porfyris[9] dieser nicht unbedeutenden literarischen Figur und ihres Werkes annehmen; die Erdbebenkatastrophe von 1953 hat jedoch ihr dramatisches Werk vernichtet, das sich auf Dutzende von griechischen und italienischen Tragödien und Komödien beläuft, und als einziges Stück hat sich im Archiv von Marinos Sigouros der »Geizige« (»Φιλάργυρος«) erhalten, den Phaidon Bouboulidis 1965 in einer kritischen Edition vorgelegt hat[10]; die »Autobiographie« hingegen hat in jüngster Vergangenheit als Dokument frühen

---

Σακελλαρίου : »Η ευγνώμων δούλη«, »Η πανούργος χήρα« (1818), Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου : »Φιλάργυρος« (1823/24), Ευανθία Καΐρη : »Νικήρατος« (1826), Athen, Ouranis-Stiftung 2003 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 4) S. 251 ff., 373 ff.

4 Vgl. F. Iliou, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία – φυλλάδια.* Bd. 1, *1801–1818,* Athen 1997, Nr. 1818.34, S. 543 f.

5 G. Sideris, »La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1791–1961)«, *Studi Goldoniani* 2 (Venezia 1970), S. 7–48, D. Spathis, »Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο«, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986, S. 199–214, A. Gentilini/L. Martini/C. Stevanoni, *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco (ms. Bruxelles, Bibl. Royale 14.612).* Vol. I: *Testi*, Padova 1988, W. Puchner, »Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα«, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995, S. 345–358, A. Gentilini, »Il Goldoni di Karadzas«, *III Convegno Nazionale di Studi Neogreci (1989),* Palermo 1991, S. 81–91, dies., »In margine alla fortuna di Carlo Goldoni in Grecia«, *Studi Goldoniani* 4 (Venezia 1976) S. 160–176, R. Grigoriou, »Νέα στοιχεία για την διάδοση του έργου του Κάρλο Γκολντόνι στην Ελλάδα (τον 18ο και 19ο αιώνα)«, *Μαντατοφόρος* 39–40 (1995) S. 77–94, W. Puchner, »Ο ιταλικός Κλασικισμός και Διαφωτισμός στο ελληνικό θέατρο. Η πρόσληψη Ιταλών λιμπρετιστών και θεατρικών συγγραφέων στην Ελλάδα του 18ου και 19ου αιώνα«, *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα,* Αθήνα 1999, S. 241–264, bes. S. 250–260, ders. »Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό«, *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα,* Athen 2000, S. 157–227, bes. S. 190–200 (und »Influssi italiani sul teatro greco«, *Sincronie, Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi de pensiero* II/3, gennaio – giugnio 1998, S. 183–232), ders. »Zur Rezeption Goldonis in Griechenland«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 323–330.

6 *Η μήτηρ μου.* Αυτοβιογραφία της κυρίας Ελισάβετ Μουτσάν-Μαρτινέγκου εκδεδομένη υπό του υιού αυτής Ελισαβετίου Μαρτινέγκου μετά διαφόρων αυτού ποιήσεων, Athen 1881.

7 G. Xenopoulos, »Ελισάβετ Μουτζά-Μαρτινέγκου«, *Νέα Ζωή* 12 Nr. 5 (1924) S. 34–47.

8 D. Konomos, »Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου«, *Επτανησιακά Φύλλα* 10 (1947) S.141–156.

9 Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, *Αυτοβιογραφία,* Εισαγωγή, ιστορικές σημειώσεις Κ. Πορφύρη, Athen 1956.

10 Ph. K. Bouboulidis, *Ελισάβετ Μουτζά-Μαρτινέγκου,* Athen 1965.

feministischen Bewußtseins im noch revolutionären Griechenland steigende Aufmerksamkeit erfahren[11], auch die eigenständige Paraphrase der Molière-Komödie hat im Zuge dieser »Renaissance« eine gewisse Resonanz ausgelöst[12]. Die einzige der drei Dramatikerinnen, die noch zu Lebenszeit Anerkennung erfahren hat und deren Werk auch eine gewissen Bühnenlaufbahn bei den nachrevolutionären Laientruppen aufweisen kann, ist Evanthia Kaïri, über die sich schon 1827 Alexandros Soutsos mit warmen Worten geäußert hat[13]; der Gang der Rezeption ist hier von den Bewertungen der patriotischen Dramatik beeinflußt, die lange Zeit von der Sprachfrage belastet war bzw. von der Vorherrschaft der *pièces bien faites* der französischen Dramenproduktion im 19. Jahrhundert[14], um erst kürzlich von seiten der neueren Theaterhistoriker (und gegen die abwertigen Beurteilungen der älteren) als Anfangspunkt der patriotischen Dramatik einige Aufmerksamkeit auf sich ziehen zu können[15].

11 Vgl. die neue Ausgabe von V. Athanasopoulos, Athen 1997 (mit bedeutender Einleitung). Darüberhinaus: P. Kitromilides, »The Enlightenment and Womanhood: Cultural Change and the Politics of Exclusion«, *Enlightenment, Nationalism, Orthodoxy. Studies in the culture and political thought of South-Eastern Europe*, Hampshire 1994, S. 55–61 (zuerst im *Journal of Modern Greek Studies* 1, 1983, S. 39–61), H. Dendrinou-Kolias, »Empowering the minor: translating women's autobiography«, *Journal of Modern Greek Studies* 8/2 (1990), S. 213–221, ihre Übersetzung: Elisavet Moutzan-Martinengou, *My Story.* Translated by Helen Dendrinou-Kolias, The University of Georgia Press, Athens & London 1989, Introduction S. xv–xxxi, S. Denissi, »The Greek Enlightenment and the Changing Cultural Status of Women«, *Σύγκριση* 12 (2001) S. 42–47, Widmungsheft *Περίπλους* 51 (2002).

12 T. Mavraki, »Ο *Φιλάργυρος* της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: ένα γυναικείο θεατρικό έργο στο σταυροδρόμι του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού«, *Μαντατοφόρος* 39–40 (1995) S. 61–76, A.Tabaki, »L'œuvre dramatique d'Élisabeth Moutzan-Martinengou«, *Σύγκριση* 7 (1996) S. 59–74. Neue Textausgabe bei Puchner, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς, op. cit.*, S. 569 ff.

13 A. Soutzo, *Histoire de la Revolution grecque*, Paris 1827, S. 407.

14 Vgl. W. Puchner, »Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα, έργα ›με θέση‹ και έργα ›χωρίς θέση‹ στις ελληνικές σκηνές του 19ου αιώνα. Η κληρονομιά του ›καλοφτιαγμένου‹ έργου στην ελληνική δραματουργία του 20ού αιώνα«, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος – 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Athen 1999, S. 81–115.

15 Str. E. Constantinidis, »Korais's Dream and Kaïris' Drama: A Chorus of Greek Women«, *Journal of the Hellenic Diaspora* 24/2 (1998) S. 7–23 (auch in ders., *Modern Greek Theatre. A quest for Hellenism*, Jefferson/London 2001, S. 35 ff.), E. Stivanaki, »Ο πατριωτικός ›Νικήρατος‹ της Ευανθίας Καΐρη«, *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 3 (2000) S. 257–274, M. Dimou, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19ο αιώνα (1826–1890). Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής*, Diss. Athen 2001, *pass.*

I.

Mitio Sakellariou (1789 – nach 1863) war die Tochter von Charisios Megdanis aus Kozani, Priester und Apotheker, Verfasser einer »Poetik«; nach dem Tod ihres Mannes, des Arztes, Dichters und Übersetzers Georgios Sakellarios, 1838 übte sie auch diesen Beruf aus[16]. Sie begleitete ihren Mann auf seinen vielen Arztreisen durch die Balkanhalbinsel und half ihm bei der Untersuchung von muslimischen Frauen. Sie heiratete ihn 1805 in Kozani; der Heiratsvertrag vom 15. Juli 1805 ist erhalten geblieben[17]. Ihr Familienmilieu war durchaus musenfreundlich: ihr Vater, Charisios Megdanis (1768–1823), hat 1819 in Wien eine systematische Poetik mit dem Titel »Die repatriierte Kalliope, oder Über poetische Methodik« (»Καλλιόπη παλινοστούσα ή περί ποιητικής μεθόδου«)[18], wo er auch einige Verse aus unveröffentlichten Dramenübersetzungen seines Schwiegersohns veröffentlicht[19], Georgios Sakellarios (1767–1838), »Arztphilosophen« mit Studien in Wien (1786–1798, mit Unterbrechungen), der zumindest sechs Dramen aus dem Französischen und Deutschen ins Griechische übersetzt hat[20], unter anderem auch die erste Übersetzung Shakespeares, »Romeo und Julia«, deren Text leider bisher nicht aufgefunden werden konnte[21], und das Libretto der zweiten Reformoper von Christoph Willibald Gluck, »Orphée et Euridice«[22]. In den Literaturgeschichten ist Sakellarios als Dichter der »Ποιημάτια« (»Gedichte«, Wien 1817) angeführt, inspiriert von

---

16 Vgl. V. V. Paschalidis, *Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος ο Κοζανίτης*, Athen 1993, S. 73–87.

17 K. Xiradaki, »Το προικοσύμφωνο της γνωστής λογίας του περασμένου αιώνα Μητιώς Σακελλαρίου«, *Ελιμειακά* 27 (Dez. 1991) S. 107–118 und V. V. Paschalidis, *Το αρχοντικό των Σακελλαρίων στην Κοζάνη 1670–1977,* Kozani 1999, S. 171–173.

18 Zu diesem Werk A. Frantzi, »*Καλλιόπη Παλινοστούσα ή Περί ποιητικής Μεθόδου,* του Χαρίσιου Μεγδάνη (1819)«, *Παλίμψηστον* 6/7 (1988) S. 185–199, zur Biographie des Priester-Gelehrten M. A. Kalinderis, *Χαρίσιος Α. Μεγδάνης 1768–1823,* Athen 1971 (mit weiterer Bibliographie).

19 Vgl. W. Puchner, »Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα«, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995, S. 141–344, bes. S. 218–241.

20 Vgl. G. I. Zaviras, *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν θέατρον,* Athen 1871, S. 242 ff.

21 G. Sideris, »Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Α΄ Πρώτες γνωριμίες με τον ποιητή«, *Θέατρο* 13 (1964) S. 27 ff.

22 Puchner, »Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές«, *op. cit.*, S. 238 ff. Die erhaltenen Übersetzungen nun in der Edition von W. Puchner: *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλαρίου : »Κόδρος« (1786 ανέκδοτο), »Τηλέμαχος και Καλυψώ«, »Ορφεύς και Ευρυδίκη« (Βιέννη 1796). Φιλολογική έκδοση,* Athen, Akademie Athen 2009 (Κείμενα και τεκμήρια του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου 4).

den »Nachtgedichten« von Edward Young[23]; der Tod seiner ersten Frau, Anastasia, Tochter des Arztes Dimitrios Karakasis aus Siatista, die er 1788 geheiratet hat[24], jedoch um 1800 verstorben ist, verbindet ihn mit der melancholischen Gedichtsammlung Youngs, die aus dem gleichen Grund entstanden ist und auf die *littérature sentimentale* großen Einfluß ausgeübt hat[25].

Sakellarios (1767–1838)[26] war auch Leibarzt von Ali Pascha von Ioannina. Über seine Reiserouten im osmanischen Balkanraum sind wir ausreichend informiert: über Pest kommt er nach Wien, wo er am 7. 12. 1798 das Arztdiplom ausgehändigt bekommt[27], bis zum Februar 1800 ist er in Bukarest, kehrt dann nach Kozani zurück, in den folgenden Jahren befindet er sich in Siatista, Tsaritsani, Larisa, Thessaloniki, Naousa, Kastoria, wiederum in Kozani, wird dann als Gemeindearzt nach Ambelakia berufen (Mai 1803–Feb. 1804)[28]. Dort befindet er sich auch, als 1803 die griechische Aufführung von »Menschenhaß und Reue« stattfindet[29]. Danach dient er in Berat und Belgrad (1804–1805). Die Heiratsurkunde mit Mitio ist am 15. Juli 1805 ausgestellt; zu diesem Zeitpunkt muß er in Kozani gewesen sein[30]. In der Folge finden wird ihn wieder in Belgrad, 1806-07 in Kozani. Dann wird er als Leibarzt von Ali Pascha nach Ioannina berufen, wo er von 1807 bis 1813 bleibt.

23 »The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality«, 1742–45. Vgl. K. Th. Dimaras, »Επαφές της νεώτερης ελληνικής λογοτεχνίας με την αγγλική (1780–1821)«, *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Athen 1982, S. 21–42, bes. S. 31ff. und ders., »Οι νύχτες του Γιουνγκ στην Ελλάδα του 1817« im selben Band, S. 43–60.

24 Nach anderen Quellen 1790, vgl. Paschalidis, *Το αρχοντικό, op. cit.*, S. 34.

25 Ein Antwortbrief an Michail Perdikaris über dieses traurige Ereignis trägt das Datum 4. 12. 1800 (*Ποιημάτια*, Wien 1817, S. 118 ff., bes. S. 125). In einem Trauergedicht auf sie (»Ιάλεμος δεύτερος«), ganz in der Stimmung von Orpheus im ersten Chorlied des Gluck-Librettos, das er 1796 übersetzt hat und dasselbe Versschema benützt, führt er an, daß sie sich von Kindesbeinen an gekannt hätten.

26 St. Sperantsas, »Ένας αντίπαλος του Χριστόπουλου«, *Ελληνική Δημιουργία* 9 (1952) S. 422–424, V. Sampanopoulos, »Οι μετοικεσίες του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλαρίου«, *Ελιμειακά* 1 (1982) S. 41–52, D. A. Kranis, »Η πνευματική δράση των Ελλήνων της Ουγγαρίας και ειδικώτερα των Μακεδόνων κατά την περίοδο 1600–1880«, *Μακεδονική Ζωή* 236 (1986) S. 21–23, 237 (1986) S.17–20, V. V. Paschalidis, »Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος ο Κοζανίτης«, *Ελιμειακά* 11 (1992) S. 105–140, ders., *Ο ιατροφιλόσοσφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος ο Κοζανίτης*, Athen 1993, ders., *Το αρχοντικό*, *op. cit.*, vgl. auch die übernächste Fußnote.

27 Photo bei Paschalidis, *Το αρχοντικό, op. cit.*, S. 35.

28 Vgl. Ch. Karanasios, »Μαρτυρίες αναφορικά με τη χρονολόγηση γεγονότων του βίου του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλάριου«, *Ο Ερανιστής* 22 (1999) S. 117–135 mit der einschlägigen Bibliographie. Vgl. auch G. Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821*, Frankfurt/M. 2008, S. 188 ff.

29 Vgl. das vorige Kapitel.

30 Veröffentlicht bei Paschalidis, *Το αρχοντικό, op. cit.*, S. 171 ff.

Nach dem Abfall Ali Paschas von der Hohen Pforte gelingt es ihm, nach Kozani zu flüchten, wo er bis 1823 verbleibt. Als Leibarzt eines anderen Pascha kommt er ins türkische Lager von Alamana, nach der Griechischen Revolution begleitet er 1828 Selim Mehmet als Leibarzt nach Larisa, wo er vier Monate bleibt. Dann kehrt er wiederum nach Kozani zurück, wo ihn 1838 der Tod ereilt[31]. Auf manchen dieser Reisen hat ihn auch Mitio begleitet. Über ihre Bekanntschaft 1805 im *archontiko* von Megdanis gibt es auch mündliche Traditionen[32]: der berühmte und weitgereiste Arzt mit Diplom aus der Kaiserstadt, seit fünf Jahren Witwer, verlangt von seinem gleichaltrigen Freund Megdanis (der Schwiegervater ist sogar um ein Jahr jünger als der Bräutigam) die Hand seiner jungen Tochter, die ihnen gerade Kaffee servierte. Im Jahre der Heirat Mitios mit dem »Arztphilosophen« und Übersetzer ist sie gerade 16 Jahre, er hingegen 38; Altersunterschied: 22 Jahre. Das hat Mitio zu diesem Zeitpunkt nicht beschäftigt, aber sehr wohl zehn Jahre später, als sie die Goldoni-Übersetzungen vornahm.

Als diese 1818 in Wien erschienen, war Mitio gerade 29 Jahre alt: »Amor paterno« als »Η Πατρική Αγάπη ή Η Ευγνώμων Δούλη« und »La vedova scaltra« als »Η Πανούργος Χήρα«, eigenhändig von ihr selbst aus dem Italienischen übersetzt[33]. Die Sitten- und Charakterkomödien des venezianischen Komödienautors erlebten schon seit dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine überaus intensive Rezeption[34]; die moralische Lehrhaftigkeit seiner Stücke wird schon in der Ausgabe

31 *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Bd. 21, Athen 1933, S. 445, Karanasios, *op. cit.*, S. 134 ff. Aufstellung der Reisen von Sakellarios. Das Testament wird am 24. 1. 1838 aufgestellt (Paschalidis, *Το αρχοντικό, op. cit.*, S. 179 ff.); gegen Ende des gleichen Jahres dürfte er verschieden sein.

32 Vgl. Paschalidis, *Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος*, *op. cit.*, S. 73 ff.

33 F. Iliou, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία – Φυλλάδια*, Bd. I., *1801–1818*, Athen 1997, Nr. 1818.34, G. Ladogianni, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία έντυπων εκδόσεων 1638–1879,* Αθήνα 1996, Nr. 234. Dazu auch W. Puchner, »Influssi italiani sul teatro greco«, *Sincronie* II/3, 1998, S. 183–232, bes. S. 211 und ders., »Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό«, *Theatrum mundi*, Athen 2000, S. 157–227, bes. S. 196). Das zweite Werk war schon 1791 in Wien in der Übersetzung von Lambanitziotis erschienen (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 207) und befindet sich auch unter den zehn handschriftlich übersetzten Dramenwerken von Goldoni, die ein Phanariote im letzten Jahrzehnt des 18. Jh.s vorgenommen hat; die Handschrift befindet sich heute in der Königlichen Bibliothek von Brüssel (A. Gentilini/L. Martini/C. Stevanoni, *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco (ms. Bruxelles Bibl. Royale 14.612),* vol. 1, *Testi,* Padova 1988). Zur Datierung der Übersetzung von Sakellariou (nach Iliou, *op. cit.*, S. 544 »nach 1813«) siehe noch in der Folge. Anzeigen der Ausgabe und Rezensionen gab es im »Gelehrten Hermes« (»Ερμής ο Λόγιος« Nr. 17, 1. Sept. 1818, S. 497 f.) und im »Griechischen Telegraphen« (»Ελληνικός Τηλέγραφος«, Nr. 37, 16. Sept. 1818, S. 168).

34 Vgl. die Literatur in Anm. 5.

der »Vedova scaltra« in der Übersetzung von Polyzois Lambanitziotis Wien 1791 hervorgehoben[35].

Doch Mitio hat neben der Rechtfertgung einer Komödienübersetzung noch ein zusätzliches Problem: sie ist Frau. Unter dem Gesichtspunkt der Rechtfertigungsstrategie ist das Vorwort sicherlich bemerkenswerter als die Übersetzungen selbst. Das Vorwort bringt vier verschiedene Texte: ein Schreiben an ihren Vater (»Προς τον σεβασμιώτατόν μου πατέρα κύριον παππά Χαρίσιον Μεγδάνην την κατά χρέος προσκύνησιν«) von Ioannina (sie ist bei ihrem Gatten am Hofe Ali Paschas) nach Kozani vom 16. Okt. 1812, das Antwortschreiben von Megdanis (»Φιλτάτη μου θύγατερ Μητιώ«) von Kozani nach Ioannina vom 5. Nov. 1812, der Prolog der Übersetzungen »An die werten Leserinnen« mit Datierung »1810 Δεκεμβρίου 12«[36] und endlich ein Glückwunschschreiben der Brüder Kapetanakis an die Übersetzerin (»Ευγενεστάτη κυρία Μητιώ«)[37]. Es ist nicht uninteressant, daß die literarischen Arbeiten der »Familie« etwa zur selben Zeit in Wien herausgegeben werden, mit einer Widmung an Dimitrios Takiatzis (der im Falle der Poetik von Megdanis auch die Veröffentlichung finanziert hat)[38], in derselben Druckerei und besorgt von den Gebrüdern Kapetanakis: die »Gedichte« (»Ποιημάτια«) von Georgios Sakellarios 1817, die italienischen Übersetzungen von Mitio 1818 und die Poetik (»Καλλιόπη παλινοστούσα«) von Charisios Megdanis[39].

Ohne das literarische »Milieu« ihrer Familie, die Beziehungen zu Druckerei und Editoren in Wien und die finanzielle Unterstützung des makedonischen Kaufmanns hätte sich Mitio kaum entschlossen, ihre Translationsversuche herauszugeben. Das ist deutlich im ersten Brief an ihren Vater formuliert. Dort erfahren wir auch, daß sie ihn schon seit geraumer Zeit davon informiert habe, daß sie Italienisch lerne, und er habe sie dazu bewogen, ihre Kenntnisse an einer Textübersetzung zu erproben. In die gleiche Richtung habe sich auch ihr Gatte, selbst erprobter Dramenübersetzer, geäußert. Als sprachlich leichteste Texte seien Komödien gewählt worden. Die Werkauswahl wurde allerdings von Mitio selbst getroffen: Goldonis Komödie (»Amor paterno«) schien ihr die moralischste, wenn auch nicht so abenteuerreich und elegant wie andere[40]. Bemerkenswerterweise spricht der

35 Vgl. Tabaki, *Νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις, op. cit.*, S. 26.

36 Im Exemplar der Gennadius-Bibliothek in Athen ist die Jahreszahl mit Bleistift auf »1816« verbessert, eine Umdatierung die von Tabaki akzeptiert wird (Tabaki, *op. cit.*, S. 27).

37 S. γ΄-ιδ΄ der Ausgabe von 1818.

38 Als Frau unterläßt Mitio eine solche Widmung. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß Takiatzis auch die anderen Veröffentlichungen finanziert hat.

39 Iliou, *op. cit.*, Nr. 1817.27, 1818.34 und Puchner, *Δραματουργικές αναζητήσεις, op. cit.*, S. 218.

40 Die Brieftexte auch bei Paschalidis, *Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος, op. cit.*, S. 78–87.

Brief von »Komödie« in der Einzahl, so daß wir annehmen müssen, daß die zweite Übersetzung zu einem späteren Zeitpunkt erfolgt ist. Freunde hätten sie dazu gedrängt, diese Übersetzung zu veröffentlichen, ihr Mann habe noch ein paar Verse am Ende des 2. Aktes paraphrasiert, und nun frage sie ihren Vater, ob er damit einverstanden sei.

Die Veröffentlichung einer solch vertraulichen Korrespondenz als Prolog einer literarischen Übersetzung ist eher ungewöhnlich. Mitio hat sonst keine Briefe veröffentlicht, obwohl sie aufgrund der ständigen Arztreisen ihres Gatten eine laufende Korrespondenz mit ihrem Vater in Kozani gehabt haben dürfte. Zu diesem Zeitpunkt ist Sakellarios Leibarzt von Ali Pascha in Ioannina (1807–1813)[41]. Diese Korrespondenz im Prolog scheint eine zweifache Absicht zu verfolgen: 1. die Offenlegung der Motivationen der Übersetzung, die Mitio als gehorsame Tochter und getreue Gattin ausweisen, die sich den Anweisungen der in litarischen Dingen erfahreneren Männer fügt, ohne der Eitelkeit des Literaten zu verfallen, ein Eingeständnis, das den Leser in seinem Urteil von vornherein milde stimmt (es handelt sich bloß um eine Sprachübung) und jeglicher eventuellen Kritik den Wind aus den Segeln nimmt, daß eine Frau solch leichtfertige Texte wie die »unmoralischen« Komödien übersetze, und 2. fungiert das Schreiben als Einleitung zum Antwortbrief ihres Vaters 20 Tage später, der sie als Priester und »Literaturtheoretiker« vom Vorwurf der Leichtfertigkeit entlastet, indem er ihrem Vorhaben zustimmt, ihr aber nahelegt, sich in Zukunft mit ernsthafteren Angelegenheiten zu beschäftigen.

Die beiden Briefe und ihre Veröffentlichung bilden, zusammen genommen, eine ganze Entlastungsstrategie, mit der Mitio eventuellen Vorwürfen von seiten der »Gesellschaft« zuvorkommen will: daß eine verheiratete Frau mit ehelichen Pflichten, noch dazu Tochter eines Priesters, die moralisch »kühnen« Komödien von Goldoni übersetze. Der erste Brief provoziert das positive Antwortschreiben ihres Vaters, der sie von der ethischen Leichtfertigkeit eine solchen Unterfangens entlastet. Dieses Schreiben zeigt wiederum eine andere Nuance der Haltung des Klerus dem Theater gegenüber, als die von Konstantinos Oikonomos im Prolog des »Geizigen« (als »Εξηνταβελώνης« Wien 1816)[42], nämlich die großherzige väterliche Toleranz einer fruchtlosen Beschäftigung seiner Tochter gegenüber, die allerdings in der »Familie« gepflegt wurde. Er lobt ihren Lerneifer, hat die Komödie gelesen; das Thema und die Übersetzung scheinen ihm für eine Veröffentlichung geeignet; über

41 Zaviras, der die Biographie des Freundes bis 1801 beschreibt, gibt solche Berufsreisen im balkanischen Raum auch für seine Zeit vor 1801 an (*op. cit.*, S. 242 f.).

42 Zur Bedeutung dieses Prologs Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες«, *op. cit.*

die Texttreue mag er sich kein Urteil zugestehen, dafür sei ihr Mann zuständig[43]. Er rüge sie nicht dafür, daß sie eine Komödie übersetzt habe, noch dazu eine überaus moralische, denn er gehöre nicht zu jenen vom Vorurteil Besessenen, daß die Lustspiele »ethosschädigend« (ηθοφθόροι) seien[44]. Damit ist freilich die erste Komödie mit dem moraldidaktischen Inhalt gemeint, nicht die zweite, wo es um die Freierprüfung geht; doch genau für die Rechtfertigung dieser Komödie veröffentlicht Mitio die beiden Briefe. In der Folge weist der Priester freilich auf die »philasthenische« Veranlagung seiner Tochter hin, sie solle sich nicht mit dem Schreiben ermüden und ihre Gesundheit gefährden; Gebrauch und Mißbrauch solcher Texte sei mit den Medikamenten vergleichbar: Nützlichkeit und Schädlichkeit hängen jeweils von der Dosierung ab. Wenn sie in der Sprachkenntnis größere Fortschritte erzielt habe, so solle sie sich ernsthafterer Lektüre zuwenden, erbaulichen Büchern, Studien über Wirtschaft (Haushaltsführung), Physik und Kindererziehung[45]. Die progressive Haltung des aufklärerischen Geistlichen hält sich mit der väterlichen Sorge um die Gesundheit der Tochter die Waage[46].

43 Hiemit erfahren wir indirekt, daß Sakellarios neben dem Französischen und Deutschen auch das Italienische beherrschte, was aus seinen Übersetzungen selbst nicht hervorgeht (vgl. Zaviras, *op. cit*., S. 242 f.). Dies bezeugt allerdings Leake, der ihn in Berat aufsuchte: nach Angabe des englischen Reisenden beherrschte Sakellarios Deutsch, Italienisch, Französisch, Lateinisch und Altgriechisch; er habe das Geschichtswerk von Cousin Despréaux übersetzt und sei beim 7. Band angelangt (als ihn der Byron-Begleiter Holland 1812 in Ioannina aufsuchte, war er beim 12. Band angelangt, vgl. K. Simopoulos, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Bd. 3/1, *1800–1810*, Athen 1975, S. 397, Bd. 3/2, Athen 1975, S. 181). Diese Übersetzung ist niemals veröffentlicht worden. Ebenso konnte die Übersetzung von »Romeo und Julia« nicht aufgefunden werden, höchstwahrscheinlich in der deutschen Bearbeitung von Christian Felix Weiße, die bis 1772 am Burgtheater in Wien mit *happy end* gespielt wurde (W. Puchner, »Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 223–282, bes. S. 234 ff. und ders., »The Reception of Austria in Modern Greek Literature and Theatre«, H. Kröll (ed.), *Austrian-Greek Encounters over the Centuries. History, Diplomacy, Politics, Arts, Economics*, Innsbruck/Wien/Bozen 2007, S. 181–190, bes. S. 182).

44 S. ε΄. Damit sind konservative Zirkel der Kaufmannschaft gemeint, die von der aufklärerischen »Theorie des Lachens« (Satire als Mittel zur Besserung der Sitten) nicht überzeugt waren. Zur griechischen Diskussion um die Nützlichkeit oder Schädlichkeit des Komödielesens vgl. Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες«, *op. cit*.

45 S. ε-στ΄. Der Hinweis auf die Natur- und Sozialwissenschaften sowie die Pädagogik steht in Einklang mit dem, was der »Gelehrte Hermes« ab 1811 als neues Bildungsgut für ein breiteres Publikum propagiert.

46 Die Sorge ist eher unberechtigt: Mitio war immerhin dreifache Mutter und erreichte das Lebensalter von 74 Jahren.

Nach der Zustimmung und dem väterlichen Segen folgt nun der programmatische Prolog, der sich ausschließlich an die weiblichen Leserinnen richtet: einen solchen Prolog an die weiblichen Leserinnen gab es bis dahin nur im Kretischen Theater[47], und kurz darauf 1826 von Evanthia Kaïri[48]. In diesem Text ist bereits von »Komödien« in der Mehrzahl die Rede, was die Datierung »12 Δεκεμβρίου 1810«, also noch vor den beiden voraufgegangenen Briefen, als einen wahrscheinlichen Druckfehler ausweist[49]. Wiederum ist von der Sprachübung die Rede, den Ermutigungen der Familie, die Übersetzung zu veröffentlichen; schließlich habe sie nachgegeben, denn die Lektüre »dramatischer Gedichte« sei nicht nur ein nützlicher Zeitvertreib für die langen Winterabende, sondern auch Ersatz für den Theaterbesuch, der zu den edelsten Beschäftigungen der europäischen Völker gehöre; sie führe zu anderen, wichtigeren Lektüren und zur Bereicherung an höheren Ideen und Kenntnissen; darüberhinaus förderten sie die ethische Unterweisung, denn in solchen »Gedichten« seien wie in einem Spiegel verschiedene Sitten und Menschen zu sehen, seien die ständigen Auseinandersetzungen zwischen Tugend und Laster abgebildet, in denen die unbesiegbare Tugend die vielfältigen Intrigen ihres Gegners bekämpfe[50].

Ihr eigenes Interesse an der Veröffentlichung der Werke wird herabgespielt und ihre moralische »Entgleisung« in mehreren Argumentionsstrategien entschuldigt: nach der Beschreibung ihres Zögerns folgen zwei wesentliche Argumente: die Dramenlektüre ist nicht nur Zeitvertreib, sondern ersetzt den Theaterbesuch, und das Theater ist »η ευγενεστέρα διάχυσις« der Völker des Kontinents. Woher kennt Mitio das Theater? Natürlich von ihrem Mann, der in Wien studiert hat[51], oder sie hat die Korrespondentenberichte des »Griechischen Telegraphen« über die Aufführung des »Temistocle« von Metastasio in Odessa 1814 gelesen[52]. Und woher

47 Der zweite Prolog der »Panoria« von Georgios Chortatsis richtet sich an die »αρχόντισσες« (R. Bancroft-Marcus, »Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο«, D. Holton (ed.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης,* Heraklion 1997, S. 95–124, bes. S. 105).

48 »Εις τας Ελληνίδας« im »Nikiratos« (Nauplion 1826) und vorher schon im »Brief der Griechinnen an die Philhelleninnen« (»Επιστολή Ελληνίδων τινών προς τας Φιλελληνίδας«, Nauplion 1825).

49 Dazu noch in der Folge.

50 S. ζ΄-η΄.

51 G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750–1944,* 2 vols., Amsterdam 1983, S. 51 f.,. 111, 115 f. und *pass*. Während seines Aufenthaltes in der Kaiserstadt hat Sakellarios auch seine Erfahrungen als Arzt in einem Wiener Spital niedergeschrieben (G. Karas, *Οι θετικές-φυσικές επιστήμες στον ελληνικό 18ο αιώνα*, Athen 1977, S. 80).

52 R. Argyropoulou/A. Tabaki, *Τα Ελληνικά προεπαναστατικά περιοδικά. Ευρετήρια Γ΄,* Athen 1983, S. 159 (»Ελληνικός Τηλέγραφος« 1814, S. 584–585). Vgl. auch A. Tabaki, »Το ελληνικό θέατρο στην Οδησσό (1814–1818). Αθησαύριστα στοιχεία«, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επι-*

kommt die positive Bewertung des Theaters? Von der Lektüre ausländischer aufklärerischer Schriften und dem Widerhall, den sie in Griechenland gefunden haben: z. B. bei Konstantinos Asopios 1817 im »Gelehrten Hermes«, wo zu lesen ist, daß das Theater »die gemeinsame Schule der Menschheit« sei[53], oder bei Oikonomos, der kurz darauf in seinen *Grammatika* schreibt, es sei »die öffentliche Schule der Friedlichkeit und Menschenfreundlichkeit«[54]. Ihr Enthusiasmus freilich mag von ihrem Gatten stammen, der noch vor ihrer Hochzeit hinter der Organisation der Aufführung von 1803 in Ambelakia gestanden haben dürfte[55]. Darauf folgen die Argumente ihres Vaters: die Dramenlektüre sei nur der Auftakt zu wichtigeren Studien (nach der Wertschätzung der Aufklärung, wissenschaftlichen). Daß das Theater der Spiegel der gesellschaftlichen Realität sei, entspricht den dramatischen Theorien der Zeit[56]. Die »unbesiegbare« Tugend, die die Laster bekämpfe, entspricht dem christlichen *sol invictus* des Heilands[57]. Daraufhin wendet sich Mitio direkt an ihre eventuellen Kritiker: daß die alten Griechen und die heutigen Europäer das Drama und das Theater pflegten, sei bekannt. Sie wolle sich auf die Moralität der beiden Komödien beschränken: beide seien Beispiele »guter Sitten«; in der ersten weigert sich die Dienerin, ihrem Liebhaber nachzugeben, der die verarmten Verwandten ihres verstorbenen Herrn auf die Straße setzen will, in der zweiten prüft die schöne Witwe vier Bräutigame *in spe*, ohne ihre Neigung zu verraten, um herauszufinden, wer ihres Vertrauens wirklich würdig sei; in dieser Komödie würden auch bejahrte Männer kritisiert, die sich junge Frauen zulegen wollen, ohne auf die Folgen zu achten. Es handle sich demnach um Lektionen vernünftigen Verhaltens für junge Frauen und Mädchen in schwierigen Lebenssituationen, Beispiele, die der Nachahmung würdig seien und zum Nachdenken anregen sollten. Daraus ergäbe sich als Fazit, daß diejenigen, die die Theaterstücke und Theatervorstellungen als ethosschädigend ansähen, nicht recht hätten; alle Geschichten liefen auf ein moralisches Ende hinaus, doch ohne das Lasterhafte und Böse könne auch der Sieg der Tugend nicht dargestellt werden, und wenn jemand das Schlechte statt des Guten nachah-

---

δράσεις, *op. cit.*, S. 39–50, bes. S. 46. Das bedarf freilich einer Umdatierung des Prologs, die jedoch auch aus anderen Gründen wahrscheinlich ist.

53 *Ερμής ο Λόγιος*, 1817, S. 361.

54 *Γραμματικά*, Wien 1819, Bd. 1, S. κβ΄.

55 J. L. S. Bartholdy, *Ταξιδιωτικές εντυπώσεις από την Ελλάδα 1803–1804,* übers. F. Kondylis, Athen 1993, S. 67 f.

56 Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες«, *op. cit.* Wenn der Druckfehler »1810« in 1816 zu verbessern ist, könnte sie auch den Prolog von Konst. Kokkinakis zu seiner Übersetzung des »Tartuffe« (Wien 1815) gelesen haben.

57 F. J. Dölger, *Sol salutis*, Münster 1925, S. 336 ff.

men wolle, so seien daran nicht die Dramenlektüre und der Theaterbesuch schuld, sondern er selbst[58].

Die dramatische Theorie von der Notwendigkeit der Gegensätze wird auf eine gesellschaftliche und moraldidaktische Ebene angehoben: die Betonung der Tugend hat als Kontrafaktur die Hervorhebung des Lasters zur Folge, der fehlerhaften Haltung, des abweichenden Verhaltens; wenn die nicht nachahmenswerten Beispiele zu Verhaltensvorbildern werden, dann ist diese Umkehrung der Werte pädagogischen Fehlern der Erziehung anzulasten und nicht der schädlichen Wirkung literarischer Werke. Diese Argumentationslinie ist logischer, substanzieller und konsequenter als die analoge in den Prologen des »Tartuffe« von Kokkinakis (1815) und des »Geizigen« von Oikonomos (1816) zur Verteidigung der Komödie[59]. Unter dem gesellschaftlichen Druck, ihre Position und ihr Werk verteidigen zu müssen, sucht Mitio nicht Zuflucht zu theoretischen Schriften aus dem Ausland, sondern sucht Beistand bei den Genossinnen des »schwachen« Geschlechts, liefert jedoch eine durchaus überzeugende Argumentationskette, um ihr Unterfangen zu verteidigen, beginnend von der bloßen Sprachübung als Übersetzungsmotiv und in einer impressiven Klimax bei der Notwendigkeit des Übels endend, an sich die metaphysische Problematik der Theodizee, die hier in einen moraldidaktischen Rahmen eingebettet ist. Die späten Komödien von Goldoni zeigen nicht nur abweichendes Verhalten, sondern häufig positive Beispiele der Lösung von diffizilen Lebensproblemen, die sich direkt als Empfehlung zur Nachahmung anbieten. Insofern steht nun nicht mehr das »nutzlosen« Lachen, wie bei den griechischen Übersetzungen der Molière-Komödien im Zentrum der Argumentation, sondern die notwendige Antithetik des richtigen und falschen Verhaltens für die moraldidaktische Nützlichkeit von Literaturwerken.

Der Prolog endet mit einer konventionellen Formel der Entschuldigung für eventuelle Fehler und dem Aufruf an die Leserinnen, ihr Werk mit Nachsicht zu beurteilen. In Zukunft werde sie bessere Übersetzungen liefern (was allerdings dann nicht der Fall gewesen ist). Es folgt noch der Glückwunschbrief der Editoren in Wien, die das philologische Ereignis begrüßen und zur Nachahmung empfehlen[60]. Aufgrund der Datierung der zwei Briefe (1812) und des Prologs (1810) hat Iliou angenommen, die Übersetzung der beiden Komödien müsse vor 1813 stattgefunden haben, während sie erst 1818 in Druck gingen[61]; im Gegensatz dazu hat Tabaki

58 S. ια΄.
59 Vgl. Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες«, *op. cit.*
60 S. ιγ΄-ιδ΄.
61 Iliou, *op. cit.*, S. 544.

den Prolog auf 1816 datiert[62]. Was bisher nicht zur Sprache gekommen ist, ist die Tatsache, daß beide Schreiben von *einer* Komödie sprechen, während der Prolog *zwei* analysiert; das bedeutet, daß er erst nach den beiden Briefen verfaßt worden sein kann: die erste Komödie (die »ηθικότερη«) dürfte demnach vor dem Herbst 1812 übersetzt worden sein, die zweite (die thematisch »kühnere«, wie es im Prolog heißt), erst nach 1812; wenn man dazu noch in Rechnung stellt, daß 1) das Vorwort des »Tartuffe« in der griechischen Übersetzung von Kokkinakis, von dem es einige Spuren in der Argumentationsführung des Prologs von Mitio zu geben scheint, 1815 in Wien in Druck ging und Anfang 1816 zirkulierte, und 2) daß ihr eigenes Buch im Frühjahr oder Sommer 1818 in Umlauf kam, ergibt sich zwanglos, daß die Datierung »12 Δεκεμβρίου 1810« logischerweise nur mit 1816 zu verbessern ist[63], wenn man die Entfernungen zwischen Ioannina und Wien bedenkt und das verzögerte Tempo von Korrespondenz und Büchern. Mit der thematischen Selektion der zweiten Komödie, wie eine kluge junge Witwe ihre Wiederverheiratung auf vernünftige Weise organisiert, ohne auf die Galanterien der Männer hereinzufallen und nur der Stimme ihres Herzens zu folgen, scheint Mitio auch der Gedanke gekommen zu sein, sich in einem eigenen Prolog ausschließlich an die weiblichen Leserinnen zu wenden und ausdrücklich auf das Recht und die Nützlichkeit solcher Lektüre hinzuweisen. Diese deutlich emanzipierte Haltung rührt aus der Thematik der zweiten Komödie her, während die beiden Briefe noch eine gehorsame Tochter und Gattin zeigen, die sich für ihr Erstlingswerk schämt und zögert, ihren Namen der Öffentlichkeit preiszugeben. Zwischen 1812 und 1816 hat Mitio Sakellariou während der Übersetzungsarbeit an Goldoni-Komödien am Hof von Ali Pascha in Ioannina einen deutlichen Reifungsprozeß durchgemacht. Trotz ihres Versprechens sind keine weiteren Übersetzungen mehr erfolgt, sei es daß die Geldquelle in Wien versiegt ist (die Familie Takiatzis, für die auch Georgios Lassanis gearbeitet hat, bevor er zu Studien nach Leipzig ging)[64] und damit die Möglichkeit von Ver-

62 Tabaki, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις*, *op. cit.*, S. 27, der Bleistiftkorrektur des Exemplars in der Gennadius-Bibliothek in Athen folgend.

63 Damit ist auch eine andere Inkonsequenz korrigiert: Sakellarios ist von 1807 bis 1813 in Ioannina; wenn Mitio am 12. Dez. 1810 in Kozani ist, bedeutet dies, daß sie nicht mit ihm am Hof des Ali Pascha weilt (es sei denn, »sie war eine inkonsequente Gattin«, wie Karanasios, *op. cit.*, S. 180 kommentiert); der Brief an ihren Vater am 16. Okt. 1812 ist jedoch von Ioannina aus geschrieben. Die junge Frau wird ihren Gatten nicht am Hof des Ali Pascha mit seinem berühmten Harem alleingelassen haben. 1816 sind beide schon nach Kozani zurückgekehrt, wo Mitio den Prolog »an die werten Leserinnen« verfaßt.

64 W. Puchner, »Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματουργός του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου«, *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen 2000, S. 220–289.

öffentlichungen nicht mehr gegeben war[65], sei es daß mit dem Ausbruch der Griechischen Revolution die Verhältnisse im Südbalkanraum noch unsicherer geworden sind; Charisios Megdanis verstirbt 1823; Sakellarios lebt bis 1838; die Spuren von Mitio versiegen nach ihrem Prolog von 1816 »an die werten Leserinnen«; erst 1863 verfaßt sie ihr Testament[66].

Die beiden Komödien, »L'amor paterno« und »La vedova scaltra« zählen zu den späten, bereits aufklärerischen Sitten- und Charakterkomödien Goldonis[67], in denen er nicht mehr den Apparat von stereotypen Charakteren und Situationen der *Commedia dell'arte* verwendet wie in den frühen Stücken, sondern das Lachen in den Dienst der Didaktik stellt. Unter diesen Vorzeichen, der gezielten Lächerlichmachung des abweichenden Verhaltens zur Besserung der Sitten, ist auch Molière von den Enzyklopädisten rezipiert worden, und in dieser aufklärerischen Auslegung erreicht er auch Griechenland, wie die Prologe der »Tartuffe«-Übersetzung von Kokkinakis (1815) und des »Geizigen« von Oikonomos (1816) bezeugen, die Mitio eventuell gelesen hat. Die erste Komödie übersetzt sie vor 1812 in Ioannina – Ali Pascha war durchaus theaterfreundich gesinnt und unterhielt auch Beziehungen zu den italienischen Truppen auf den Jonischen Inseln[68] –, die zweite vor oder um 1816 in Kozani. Die Motivationen im ersten Fall sind einfach: es geht um die Dankbarkeit der Tochter ihrem Vater gegenüber für die Bildung, die er ihr trotz seiner Armut angedeihen ließ, und mit Hilfe dieser gewinnt sie auch einen schätzenswerten Bräutigam; im zweiten Fall sind die Motivationen komplexer: die Warnung der jungen Mädchen, bei der Wahl ihres Gatten Vorsicht und Logik walten zu las-

65 Kein Mitglied der Familie (Mitio, Sakellarios, Charisios Megdanis) hat nach 1819 noch etwas publiziert.

66 Datiert vom 20. Mai 1863, veröffentlicht bei Paschalidis, *Το αρχοντικό*, *op. cit.*, S. 182 f. Mitio vermacht Vermögensanteile der Kirche und muslimischen Institutionen und Koranschulen. Sie ist Mutter von drei Kindern. Nach mündlichen Überlieferungen soll sie die Arzttätigkeit ihres Mannes weitergeführt haben, vor allem zugunsten muslimischer Frauen. Noch zu seinen Lebzeiten führte sie die Untersuchungen an Frauen durch, schilderte ihm dann das klinische Bild und er erstellte die Diagnose und verordnete die notwendigen Therapien (Paschalidis, *Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος, op. cit.*, S. 73 f.).

67 Ältere Bibliographie bei N. Mangini, *Bibliografia goldoniana 1908–1957*, Venezia/Roma 1961 και V. Brance/N. Mangini (eds.), *Atti del convegno internazionale di studi goldoniani,* 2 vols. In Auswahl: A. Momigliano, *Le opere di Carl Goldoni*, Torino 1960, J. Rinagger, *Ambiente e intrecci nelle commedie di Carlo Goldoni*, Bern 1965, E. Caccia, *Carattere e caratteri nella commedia del Goldoni,* Venezia 1959, J. S. Kennard, *Goldoni and the Venice of His Time*, New York 1967 usw.

68 Das Material bei W. Puchner, »Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα«, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995, S. 141–344, bes. S. 266 ff.

sen (die junge Witwe, deren bejahrte Gatte gestorben ist, organisiert ihre neuerliche Heirat mit einem jungen Mann auf vernünftige Weise, indem sie die Kandidaten einer Prüfung unterzieht, wo sich ihre wirklichen Absichten herausstellen und die gespielte Galanterie sich vom tatsächlichen Charakter unterscheidet), wird mit einer anderen Warnung kombiniert – junge Frauen sollten unter keinen Umständen Ehen mit bejahrten Männern eingehen. Dieses Motiv, deutlich herausgearbeitet im Stück, bezieht sich in jedem Fall auf ihre eigene Ehe mit dem 22 Jahre älteren Sakellarios, und das scheint auch der Grund dafür zu sein, warum sie das Werk aufs Neue übersetzt, das sich in der Ausgabe von Lambanitziotis Wien 1791 in der Bibliothek ihres Mannes befunden haben dürfte[69]. Hier geht es nun nicht mehr nur um eine Sprachübung (mit dem indirekten Lob auf die aufgeklärte Haltung ihres Vaters, seiner Tochter Bildung angedeihen zu lassen), sondern um didaktische Warnfunktion für ihre Geschlechtsgenossinnen, was der Prolog »an die werten Leserinnen« noch unterstreicht. Mag die erste Komödienübersetzung als Dankesgeste gegenüber ihrem aufgekärten Priester-Vater interpretiert werden, die zweite enthält deutlich kritische Spitzen gegen das fortgeschrittene Alter ihres Mannes. 1816 war Mitio 27 Jahre, während der »Arztphilosoph« auf die 50 ging.

Die erste Komödie »Amor paterno« (»Η πατρική αγάπη ή Η ευγνώμων δούλη«, »Vaterliebe oder Die dankbare Dienerin«), kombiniert zwei verschiedene Handlungen (daher auch im Griechischen der Doppeltitel): 1. der in Armut lebende Vater, Pantaleon, hat zwei tugendhafte, kluge und gebildete Töchter, Margarita, mit Neigung zu Literatur und Philosophie, und Angeliki, mit Talent in Musik und Gesang; sie leben zusammen im Hause des verstorbenen Bruders des Vaters in Paris, das dieser seiner Dienerin, Dorothea, vermacht hat; 2. Dorothea ist in Eustathios verliebt (es gibt auch einen Konkurrenten, Antonios, Diener bei Pantaleon), doch dieser stellt als Voraussetzung ihrer Heirat die Forderung, die armen Verwandten ihres seligen Herrn zu delogieren, damit das Paar das Haus für sich haben kann; das Dilemma der Dorothea ist, entweder den geliebten Bräutigam zu verlieren, oder das Almosen gegenüber den Verwandten ihres seligen Herrn zu annullieren, doch auf kluge und geschickte Art und Weise findet sie letztlich Bräutigame für beide Töchter und löst damit das Problem. Die interpersonalen Beziehungen sind symmetrisch, die Dramaturgie mit den Parallelsituationen trägt noch Spuren der *commedia dell'arte*. Die griechische Übersetzung hat, vor allem im I. Akt, eine bemerkenswerte Frische, mit der der *ésprit* der Komödie wiedergegeben wird. Das ganze Werk durchzieht der Gegensatz der wohlerzogenen italienischen Töchter, die sich

69 Nach Maßgabe seines Aufenthaltes in Wien und seiner eigenen Übersetzungstätigkeit theatralischer Werke.

im gefährlichen Paris befinden, wo man im Umgang mit Männern und bei der Auswahl von Bräutigamen besondere Vorsicht walten lassen sollte. Die Übersetzung entbehrt nicht einer gewissen thematischen Exotik: ein solches Werk über das für ledige Mädchen gefährliche Paris übersetzt nun die jungverheiratete Mitio 1811/12 am Hof von Ali Pascha mit seinem oft beschriebenen Harem im türkenzeitlichen Ioannina.

Die zweite Komödie ist umfangreicher und komplexer, denn in die Thematiken der erotischen Galanterie sind die Ethnostereotype europäischer Völker eingeflochten: der Italiener, Franzosen, Spanier und Engländer. Alle Handlungsepisoden sind mal vier multipliziert. Goldoni bringt mit den vier Bewunderern der schönen Witwe einen parodierenden Atlas europäischer Ethnostereotype auf die Bühne, wie sie sich im 18. Jahrhundert im Rahmen der aufklärerischen Internationalität und des regen Interesses für andere Völker und Kulturen herausgebildet haben. Auch hier gibt es einen Pantaleon, einen bejahrten aber gutmütigen Sponsor: Pantaleon Visonosi, Bruder des verstorbenen Mannes der jungen Rosaura, Witwe von Stefanos Visonosi, Tochter des Gerichtsverteidigers Lombardi; dieser hat zwei Töchter: die Witwe Rosaura, denn der selige Stefanos war schon alt, als er sie heiratete, und Eleonora, die der ebenfalls bejahrte Pantaleon Visonosi umwirbt. Dies ist der eine Handlungsstrang rund um das auseinanderklaffende Alter der Eheleute. Der andere hat den gleichen Ausgangspunkt: die junge Witwe ist in einer schwierigen Lage und wohnt zusammen mit ihrer Schwester Eleonora beim alten Junggesellen Pantaleon, dem Bruder ihres verstorbenen Mannes. Diese Handlung, auf welche Weise nun die junge Witwe ihr Schicksal in die Hand nimmt, ist umfangreicher und auch komischer: die kluge und hübsche Witwe umwerben vier Freier: Milord Runebeef, Engländer, Monsieur Le Bleau, Franzose, Don Alvaro de Castilla, Spanier, und Conte Bosconero, Italiener. Ihr Herz neigt sich dem letzteren zu, doch läßt sie sich nichts anmerken und hält alle auf gleiche Distanz, bis sie hinter ihre eigentlichen Absichten gekommen ist. Das Stück spielt in Venedig, wo sich im 18. Jahrhundert viele Fremde einfinden, um die Lagunenstadt und ihre Kanäle zu bewundern. Neben den Vertretern der damaligen Großmächte spielt auch das Dienstpersonal eine keineswegs untergeordnete Rolle: die Dienerin Rosauras, Marionetta, Französin (die für ihre Herrin den Franzosen haben will und forsch gegen die unpassenden Ehen eintritt), der Hoteldiener Petros in der Absteige, wo die vier Herren wohnen – ein deutliches *survival* der *Arlecchino*-Figur – der ernsthafte und würdige englische Butler von Milord, Folettos, Diener des Conte, sowie die Diener bei Pantaleon, der Kaffeehausbesitzer mit den Kellnern usw.

Das Stück ist in eine Vielfalt von kurzen Szenen gegliedert. Die Handlungsanalyse des bekannten Stückes »La vedova scaltra« kann hier übergangen werden. Nach

der Freierprüfung (Milord spendet reiche Geschenke, der Spanier pocht auf seinen Stammbaum, der Franzose ergeht sich in Galanterien) gewinnt die junge Witwe ihren Conte und ihre Schwester Eleonore gibt ihre Hand dem galanten Franzosen, um der Ehe mit dem bejahrten Pantaleon zu entgehen. Die Moral der Geschichte für die jungen Damen besteht darin: lieber einen Fremden als einen Alten. Mitio verbirgt ihre Emanzipation von den bürgerlich-patriarchalen Sitten der Zeit und ihr feministisches Bewußtsein noch hinter zwei Komödienübersetzungen, Elisabeth Moutzan-Martinegou wird einige Jahre später in ihrem »Geizigen« (»Φιλάργυρος«) offen gegen das Familienmilieu rebellieren, doch findet sie einen frühen Tod im ersten Kindbett einer unerwünschten Ehe, während Mitio noch viele Jahre zu leben hat, mit und ohne ihrem Mann, in einer unsicheren Zeit und in einem unsicheren Raum, der Balkanhalbinsel der Türkenzeit. Sie hat eine sinnvolle soziale Aufgabe zu erfüllen, während die in den vier Wänden des Familienhauses »Eingeschlossene von Zante« im Schreiben Zuflucht findet, sich ein weibliches Leserpublikum suggeriert und von einem Nonnendasein träumt, um den konventionellen Eheschließungen ihrer Zeit zu entgehen. Auf Mitios Protest folgte ein ereignisreiches und sinnvolles Leben, auf Elisabeths Anklage nur die unvermeidliche Ehe und ein früher Tod.

II.

Von Elisabeth Moutzan-Martinegou (1801–1832) wäre heute nichts bekannt, hätte nicht ihr Sohn, Elisabetios Martinegos, dessen Geburt auch ihren Tod verursacht hat, 50 Jahre später, 1881, ihre Autobiographie herausgegeben, zensuriert und verkürzt, zusammen mit eigenen unbedeutenden Gedichten[70]. Im 20. Jahrhundert wurde sie mehrfach als erste griechische Prosaschriftstellerin bezeichnet, doch ihr Werk, dessen Herausgabe ihr Sohn 1881 und D. Konomos 1947 angekündigt haben[71], bleibt unveröffentlicht und das Erdbeben von 1953 macht allen Editions-

70 *Η μήτηρ μου.* Αυτοβιογραφία της κυρίας Ελισάβετ Μουτσάν-Μαρτινέγκου εκδεδομένη υπό του υιού αυτής Ελισαβετίου Μαρτινέγκου μετά διαφόρων αυτού ποιήσεων, Athen 1881. Er lebte von 1832 bis 1885. Im Epilog der Ausgabe verspricht er auch, ihre übrigen Werke herauszugeben, doch scheint er nicht dazugekommen zu sein (*op. cit.*, S. 118). Zu den Eingriffen in den Text seiner Mutter bemerkt der Sohn, daß sie autobiographische Details des Familienlebens enthielten, Sympathien und Antipathien für gewisse Personen, die nur für die engeren Verwandten von Interesse sein könnten (*Η Μήτηρ μου*, *op. cit.*, S. 117). Somit ist anzunehmen, daß sich die Antipathie gegenüber den männlichen Personen der Familie noch deutlicher geäußert hat als in dem erhaltenen und veröffentlichten Text.

71 D. Konomos, »Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου«, *Επτανησιακά Φύλλα* 10 (1947) S. 141–156. Das

plänen einen Strich durch die Rechnung[72]. Schon 1908 hatte Spyros De Viazis sie unter die bedeutendsten Griechinnen des 19. Jahrhunderts eingereiht[73], und Grigorios Xenopoulos widmet ihr 1924 einen ganzen Artikel[74]; 1956 veröffentlicht K. Porfyris ihre »Autobiographie« (ohne bemerkenswertes Echo)[75], 1965 ediert Ph. Bouboulidis aus dem Archiv von Marinos Sigouros ihre Korrespondenz, die Komödie »Der Geizige« (»Φιλάργυρος«) und Bruchstücke von Übersetzungen[76]. Mit dem Aufleben der feministischen Bewegung und der Suche nach weiblichen Schriftstellern[77] erlangte die »Autobiographie« den Status eines einzigartigen so-

Heft ist dem 150. Todestag von Moutzan-Martinegou gewidmet und bringt einen kurzen Prosatext, ein Bruchstück einer neugriechischen Übersetzung des »Gefesselten Prometheus« und eine Textprobe aus einem Theaterstück mit dem Titel »Rhodope«. Konomos berichtet, daß sich ein Großteil ihres Achivs in seinen Händen befindet und verspricht, die Ausgabe dieser Texte in Kürze zu besorgen (S. 141). Sechs Jahre später wurde das Archiv von Konomos durch das Erdbeben zur Gänze vernichtet.

72 Zum Verlust der Werke auch G. Protopapas, »Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου«, *Ελληνική Δημιουργία* 11 (1953) S. 637–640.

73 Sp. De Viazis, »Διαπρεπείς Ελληνίδες του 19ου αιώνος«, *Ελληνική Επιθεώρησις* II (1908-09).

74 Gr. Xenopoulos, »Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου«, *Νέα Ζωή* 12 Nr. 5 (1924) S. 34–47, vgl. auch: D. A. Zakythinos, »Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου«, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Bd. 16, S. 736, G. Valetas, »Η Αυτοβιογραφία της Ελισάβετ Μαρτινέγκου«, Zeitung »Πρωία« 31. 7. 1943, M. Giannopoulou, »Ελισάβετ Μαρτινέγκου«, *Αλκυονίδες* 2, Heft 7 (Mai-Juni 1951) S. 1–5.

75 Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, *Αυτοβιογραφία*, Εισαγωγή, ιστορικές σημειώσεις Κ. Πορφύρη, Athen 1956, S. 110. Vgl. diesbezülich: M. Giannopoulou, »Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου«, Zeitung »Βραδυνή« 10., 17., 24. und 31. Okt. 1956, K. Th. Dimaras, »Ελισάβετ Μουτζάν«, Zeitung »Το Βήμα«, 10. 8. 1956 (und in seiner Literaturgeschiche, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 6. Aufl., Athen 1975, S. 216 f.), M. Raftopoulos, »Ελισάβετ Μουτσά-Μαρτινέγκου, *Αυτοβιογραφία*, Εισαγωγή και σημειώσεις Κ. Πορφύρη, Αθήνα 1956«, *Επιθεώρηση Τέχνης* 4, Heft 20 (Aug. 1956) S. 155–157, Kl. Paraschos, »Η Αυτοβιογραφία της Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου, Ζακυνθινής λογίας του περασμένου αιώνος και πρώτης Ελληνίδος φεμινιστρίας«, *Ραδιοπρόγραμμα* 345 (6/12. 1. 1957) S. 21–32.

76 Vgl. auch Ph. Bouboulidis, *Νεοελληνικαί έρευναι περί τους Ζακυνθίους ποιητάς και πεζογράφους*, Athen 1959, S. 64–75. Die kritische Ausgabe enthält ihre Autobiographie (mit den italienischen Titeln, die von Konomos übersetzt worden sind), die Texte, die schon Konomos veröffentlicht hat sowie mehrere noch inedierte Gedichte, den »Geizigen«, den dialogischen Prolog einer Abhandlung »Über Ökonomie« (»Περί οικονομίας«), Bruchstücke einer Übersetzung der »Schutzflehenden« von Aischylos, sowie Briefe aus der Korrespondenz.

77 E. Avdela/G. Papageorgiou, »Πίσω από τις τζελουτζίες : Η Αυτοβιογραφία της Ελισάβετ Μαρτινέγκου«, *Σκούπα* 2 (1979) S. 21–32, E. Pambouki, »Διανοούμενες γυναίκες της προεπαναστατικής περιόδου«, *Διαβάζω* 36 (1980), G. D. Kalogeras, »Εκδόσεις και Ερμηνείες μιας Ζωής: η *Αυτοβιογραφία* της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου«, *Γράμμα/Gramma* 1 (1993) S. 63–85, D. Menti, »Η γυναικεία λογοτεχνική παρουσία στα Επτάνησα τον 19ο αιώνα«, *Θέματα Λογοτεχνίας* 13 (1999/2000) S. 82–99, bes. S. 84 ff.

zialhistorischen Privatdokuments: es wurde 1983 neuerlich von K. Porfyris ediert[78] und von 1997 von V. Athanasopoulos mit einer umfangreichen Einleitung, der das Werk in die Literaturgattung Autobiographie einordnet[79], es als seltenes Zeugnis des Privatlebens und weiblichen Selbstbewußtseins einer Literatin in der Zeit der griechischen Aufklärung interpretiert, eine Stimme, die fortschrittliche Ideen eines liberalen Feminismus vertritt[80]; 1989 wird die Autobiographie ins Englische übersetzt und in einem Prolog von Eleni Dendrinou als Zeitdokument in die internationale Frauenbewegung[81] und die Literaturgattung »weibliche Autobiographie« integriert[82].

Trotzdem geht es um eine eigenartigen Text, der mit nichts zu vergleichen ist, was im 19. Jahrhundert in Griechenland geschrieben worden ist: ein persönliches Protestzeugnis einer Eingeschlossenen, das Martyrium einer jungen Frau mit fortschrittlicher Bildung christlicher Tönung in der Aufklärungszeit[83], die in ihrer Einsamkeit einen Ansprechpartner sucht; Protokolle der Verzweiflung (»σεις, μαύρα μου συγγράμματα«) und der tagtäglichen Kommunikationsversuche mit dem intendierten Leser ihrer Schriften, Dokumente einer eigenartigen Überlebensstrategie und Bewußtseinsrettung in der absoluten Isolation, die Geschichte einer individuellen Rebellion gegen die traditionellen Werthaltungen der großbürgerlichen (»aristokratischen«) Gesellschaftschicht auf Zante unter dem britischen Protektorat (eine weit radikalere Infragestellung der Wertfundamente dieser Gesellschaftsschicht als

78 Wiederauflage der Ausgabe von 1956.

79 Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, *Αυτοβιογραφία.* Εισαγωγή – φιλολογική επιμέλεια: Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Athen 1997. Diese umfangreiche Einleitung ist bis heute die fundierteste Einführung in das Werk und die Persönlichketi seiner Verfasserin.

80 P. Kitromilides, »The Enlightenment and Womanhood: Cultural Change and the Politics of Exclusion«, *Enlightenment, Nationalism, Orthodoxy. Studies in the culture and political thought of South-Eastern Europe*, Hampshire 1994, S. 55–61 (zuvor im *Journal of Modern Greek Studies* 1, 1983, S. 39–61), H. Dendrinou-Kolias, »Empowering the minor: translating women's autobiography«, *Journal of Modern Greek Studies* 8/2 (1990) S. 213–221.

81 Elisavet Moutzan-Martinengou, *My Story.* Translated by Helen Dendrinou-Kolias, The University of Georgia Press, Athens & London 1989, Introduction S. xv–xxxi. Vgl. ebenfalls: N. Apostolidou, »Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου«, *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* 6 (1987) S. 287 ff., Ph. K. Bouboulidis, »Ελισάβετ Μαρτινέγκου«, Zeitung »Εστία«, 5., 6., 8., 9. und 10. Feb. 1988, Gl. Protopapa-Bouboulidou, »Μουτζά(ν) Μαρτινέγκου Ελισάβετ«, *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα* 43 (1990), S. 89.

82 S. Smith, *A Poetics of Woman's Autobiography: Marginality and the Fiction of Self-Presentation*, Indianapolis 1987.

83 Ihre Hauslehrer waren zwei Kleriker der Insel, sowie der fortschrittliche Gelehrte und Priester Theodosios Dimadis aus Konstantinopel.

im Familiendrama »Vasilikos« 1829/30 von A. Matesis)[84], ein existenzialistischer Klärungsprozess ihrer eigenen Position, im Haus (gegen ihren Vater und Onkel, aber auch gegen ihren Bruder, später etwas weniger aggressiv gegen ihren Mann) und in der Gesellschaft, auf der Ebene einer imaginären Auseinandersetzung, das Tagebuch einer lebenslangen Kerkerhaft im Familienhaus, aus der ihr nur das Kloster als rettender Ausweg erscheint, später dann die Heirat, wenn auch konventionell und ohne Emotionen, oder der Tod. *Last but not least*, ist es auch eine Solidaritätserklärung und Manifest für alle eingeschlossenen Frauen, vorweg für ihre Mutter und ihre Schwester, dann für ihre Inselgenossinnen, und schließlich für alle Frauen der Welt, die den barbarischen Brauch des »goldenen Käfigs« in der bürgerlichen Ehrideologie der Ehefrau als männlichen Besitztums erdulden müssen[85], wie ein behüteter Schatz in einer Schatztruhe, den der Mann mit seiner Hochzeit um teures Geld erkauft habe. Der Text der Autobiographie ist auch das Bewußtseinsprotokoll eines sukzessiven Scheiterns, eines stufenweisen Nachgebens gegenüber übermäßig strengen Sitten, die ihr konservativer und kleinherzige Vater vertritt, letztlich der Niederlage der individuellen Freiheit und Initiativmöglichkeit der Frauen in einer von Männern beherrschten Welt, eine Lektüre, die kaum einen Leser unberührt läßt. Der intendierte Leser wird emotionell und intellektuell involviert. Ein *de profundis* apologetischer Text eines individuellen Aufstandes innerhalb der vier Wände des Familienhauses zur Zeit des großen Aufstandes der Griechischen Revolution, die in der Autobiographie kaum vorkommt. Eine persönliche Geschichte innerhalb der großen Geschichte, die Evanthia Kaïri etwa zur selben Zeit hautnah miterlebt; in jenen Jahren, wo Solomos auf Zante seinen »Dialog« schreibt und die »Hymne auf die Freiheit« und Kalvos auf dem *fior di Levante* seine unvergleichlichen »Oden« dichtet, schreibt die junge Elisabeth vorwiegend Dramenwerke.

Nach ihren eigenen Angaben hat sie im Zeitraum von 1820–25 insgesamt 22 Tragödien, Komödien und Dramen in italienischer und griechischer Sprache verfaßt; damit ist Moutzan-Martinegou der produktivste Dramatiker dieser Zeit, denn Ioannis Zambelios, dessen Tragödien 1860 in einer zweibändigen Ausgabe

84 Ihr Vater Frangiskos (1769–1851) war venezianischer Herkunft, – die Familie ist seit 1633 im *Libro d'oro* der Insel eingetragen –, und hatte bedeutende Verwaltungsposten in der englischen Administration inne. Ihre Mutter Angeliki (1777–1844) stammte aus der Familie Sigouros, die in der politischen und geistigen Geschichte der Insel eine wichtige Rolle gespielt hat (Athanasopoulos, *op. cit.*, S. 17).

85 B. Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford UP 1988, S. 3–24. Athanasopoulos zitiert aus einem englischen *handbook* für junge Frauen, wo diese unterwiesen werden, wie sie ihren Herren richtig zu gehorchen hätten, so daß sie die Investition, die diese mit ihrer Hochzeit getätigt hätten, auf möglich profitabler Weise abzahlen könnten (S. Stickney Ellis, *The Women of England. Their Social Duties and Domestic Habit,* New York 1839, S. 45–55).

zusammen erschienen sind, kommt auf ganze zwölf[86]. Die griechische Dramatik im Jahrzehnt 1820–1830 wäre unvergleichlich reichhaltiger, hätte sich auch nur ein Teil dieser Dramenproduktion erhalten. Das einzig edierte Stück wurde im Archiv von Marinos Sigouros aufgefunden und befindet sich nicht in der Liste der dramatischen Werke, die ihr Sohn in der Ausgabe der »Autobiographie« von 1881 zusammengestellt hat; der »Geizige« (»Φιλάργυρος«) ist allerdings in der Autobiographie selbst angeführt[87]. Dieses Stück zählt nicht zu ihren Hauptwerken, für die sie die Tragödien und moraldidaktischen Dramen erachtete, sondern ist eine dem »Geizigen« von Molière nachgebildete (wahrscheinlich kannte sie die Übersetzung von Oikonomos 1816)[88] persönliche Abrechnung mit ihrem problematischen Familienmilieu, eine *black comedy* mit ambivalentem Ausgang.

Soweit sich dies aus den Textbruchstücken rekonstruieren läßt, scheinen alle Werke im lehrhaften Element, dem nützlichen, sittenkorrigierenden, charakterlich und sozial verbessernden, eine gemeinsamen Nenner gehabt zu haben, im Vermeiden der Schwächen (z. B. des Neides, wie aus manchen dialogischen Texten in der »Autobiographie« zu erkennen ist)[89] und der Anwendung der Vernünftigkeit. In ihren Schriften scheinen keine besonderen Stilmerkmale von Sentimentalität auf, Weiblichkeit oder eines spezifischen femininen Körperbewußtseins[90]. Doch beziehen sich solche Aussagen notwendigerweise nur auf die »Autobiographie«.

Wie sie selbst zugibt, hatte sie anfangs keine Kenntnis der Regeln der klassizistischen Dramaturgie[91], die vor allem für die Verfassung von Tragödien notwendig

86 *Τραγῳδίαι,* Ιω. Ζαμπελίου Λευκαδίου. Έκδοσις Σεργίου Χ. Ραφτάνη Ηπειρώτου. Bd. I, Zante 1860, S. ρ΄+436, Bd. II, Zante 1860, S. 508. Vgl. Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 47 (und separate Ausgaben Nr. 22, 27–29, 34–39, 81).

87 S. 148 der Ausgabe von Athanasopoulos (die auch in der Folge als *Autobiographie* zitiert wird).

88 Dies ist auch die Meinung von Tonia Mavraki, »Ο *Φιλάργυρος* της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου : ένα γυναικείο θεατρικό έργο στο σταυροδρόμι του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού«, *Μαντατοφόρος* 39–40 (1995) S. 61–76.

89 *Autobiographie*, *op. cit.*, S. 102 ff. (italienisch) und S. 109 ff. (griechisch).

90 Athanasopoulos, *op. cit.*, S. 46 ff.

91 *Autobiographie, op. cit.*, S. 117 beschreibt sie ihr Erstlingswerk, dann die Tragödie »Teano o la Giustizia Legale« (*op. cit.*, S. 122 ff.). Man dürfte nicht fehlgehen in der Annahme, daß ihre Theaterstücke der klassizistischen Dramaturgie französischer und italienischer Schule folgten. Die »Regeln« lernte sie aus der Abhandlung »Della Tragedia« (1715) von Gian Vincenzo Gravina (1664–1718) (Athanasopoulos, *op. cit.*, S. 34). Vgl. auch A. Tabaki, »L'œuvre dramatique d'Elisabeth Moutzan-Martinengou«, *Σύγκριση* 7 (1996) S. 59–74. Zu dem Dramentheoretiker Gravina vgl. in Auswahl: A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano 1968, M. Mooney, *Vico in the Tradition of Rhetoric,* Princeton 1985, S. 147 ff., W. Tatarkiewich, *History of Aesthetics*, vol. 3, Warszawa 1974, S. 444.

gewesen sind. Ihr Sohn gibt in seiner Ausgabe der »Autobiographie« 1881 folgende Werkliste: Griechisch: 1. »Αι Θήβαι ελευθερωμέναι« (»Das befreite Theben«), 2. »Η Τιμωρημένη Απάτη« (»Der bestrafte Betrug«), 3. »Ευρύμαχος« (»Eurymachos«), 4. »Ευρύκλεια και Θεανώ« (»Eurykleia und Theano«), 5. »Ροδόπη« (»Rhodope«), 6. »Η ουράνιος δικαιοσύνη« (»Die himmlische Gerechtigkeit«), 7. »Ο Καλός Πατήρ« (»Der gute Vater«) Komödie, 8. »Η Μητρυιά« (»Die Stiefmutter«) Komödie, 9. »Προμηθεύς Δεσμώτης« (»Der gefesselte Prometheus«) Prosaübersetzung der Tragödie von Aischylos, 10. Prosaübersetzung der homerischen Odyssee, 11. »Περί Οικονομίας« (»Über Ökonomie«) Abhandlung, 12. »Περί Ποιητικής« (»Über Poetik«) Abhandlung, 13. Ode auf die Passion Christi. – Italienisch: 1. »Numitore«, tragedia, 2. »Bruto primo«, tragedia, 3. »Enrico o L'Innocenza«, tragedia immaginaria, 4. »Laodice o la Prudenza«, tragedia morale, 5. »Il Tiranno punito«, dramma morale, 6. »La Teano o la Giustizia Legale«, dramma, 7. »Licurgo o la Mansuetudine«, dramma morale, 8. »Gli effetti della discordia«, tragedia morale, 9. »L'Eccellenza della Giustizia«, dramma, 10. »Il Rigore delle Leggi«, tragedia, 11. »Il Buon Re«, dramma morale, 12. Libro di diverse composizione poetiche, 13. »I Pastori«, commedia morale in un atto, 14. Novelle morale, 15. »La Saggia madamigella«, commedia, 16. »Il buon procuratore«, commedia[92]. Bei den Tragödien herrschen historische und moralische Themen vor, wie dies aus den Titeln bzw. der Gattungsbezeichnung zu erkennen ist, bei den Komödien moraldidaktische Themen. Die parallele italienische Produktion ist ein Charakteristikum vieler heptanesischer Dramatiker und Literaten des 19. Jahrhunderts. Die Autorin selbst gibt in der »Autobiographie« folgende Angaben: im Zeitraum von 1820–25 habe sie 22 Stücke verfaßt, 14 auf Italienisch und acht auf Griechisch, und zwar in folgender Reihenfolge: [1] »Enrico o L'Innocenza«, Tragödie, [2] »Teano o la Giustizia Legale»[93], noch vor der Revolution verfaßt; vom Oktober 1821 bis zum April 1822 hat sie fünf Dramen verfaßt: [3] »Ευρύμαχος«, [4] »Ευρύκλεια και Θεανώ«, [5] »Ροδόπη«, [6] »Numinatore« und [7] »Lycurgo»[94]; im Winter 1822/23 kommen dann [8] »Ουράνιος Δικαιοσύνη«, Drama[95], [9] »Bruto Primo«, Tragödie, [10] »Πολυκρίτης« (»Polykrites«) Tragödie; danach folgen noch zwei im gleichen Zeitraum: [11] »Σμέρδης ήτοι η Τιμωρημένη Απάτη« (»Smerdis oder der bestrafte Betrug«) und [12] »Numa«[96] im Sep-

92 Athanasopoulos, *op. cit.*, S. 181 ff.

93 Dazu *Autobiographie, op. cit.*, S. 123. Dort auch der Inhalt auf Italienisch (Griechisch S. 189).

94 Dazu *Autobiographie, op. cit.*, S. 142. Die Revolutionsereignisse spiegeln sich in keiner Weise in dieser Produktion. Elisabeth ist vollkommen isoliert.

95 Zur »Himmlischen Gerechtigkeit« vgl. *Autobiographie, op. cit.*, S. 146 f.

96 *Autobiographie, op. cit.*, S. 147.

tember [1824?] nach den Sommerhitzen verfaßt sie [13] »I Pastori amici«, eine Art Komödie, [14] »Gli effetti della discordia«, Tragödie, [15] »Camillo«, Drama [16] »Εσθήρ« (»Esther«), eine theologische Schrift (Drama?) und [17] »Φιλάργυρος« (»Der Geizige«), Komödie[97]; im Winter schreibt sie ein Drama [18] »Σέσωστρις« und zwei Komödien: [19] »Καλός Πατήρ« (»Der gute Vater«) und [20] »Μητρυιά« (»Die Stiefmutter«)[98]. Ihr eigener Werkkatalog stimmt nicht mit dem ihres Sohnes überein: sie zählt dem Titel nach 20 Werke auf, neun auf Italienisch und elf auf Griechisch, Tragödien, Dramen, vielleicht ein religiöses Drama (»σύγγραμμα θείον«), Komödien und *commedie pastorali*[99]. Sie selbst gibt an, von 1820–25 im Alter von 19–24 Jahren, 22 Dramenwerke verfaßt zu haben[100].

Wenn jemand innerhalb von fünf Jahren 22 (oder 20, 24 oder 31) Dramenwerke verfaßt, bedeutet dies, daß er mit manischem Eifer ans Werk geht, zu dem ihn eine lebenswichtige Notwendigkeit treibt; im Falle der »Eingeschlossenen von Zante« war dies die Notwendigkeit der Aussprache, der Kommunikation. Das begründet

97 *Op. cit.*, S. 148 ff. In dieser Phase übersetzt sie auch Novellen von Boccaccio.

98 *Op. cit.*, S.151.

99 Die Differenzen der beiden Aufstellungen sind nicht unerheblich: ihr Sohn kommt auf 24 Werke, davon 22 Dramen, 8 auf Griechisch und 14 auf Italienisch, in der Autobiographie sind 20 Werke dem Titel nach angeführt, doch Elisabeth schreibt, sie hätte 22 verfaßt. Die Stücke, die ihr Sohne anführt, jedoch nicht die Autobiographie, sind nur italienische: »Laodice o la Prudenze«, »Il tiranno punito«, »L'Eccellenza della Giustizia«, »Il Rigore delle Leggi«, »Il Buon Re«, »La Saggia madamigella«, »Il buon procuratore«. Zwei Stücke sind mit etwas unterschiedlichem Titel angeführt: »Licurgo« in der Autobiographie ist »Licurgo o la Mansuetudine« bei ihrem Sohn, und »I Pastori« scheint den »I Pastori amici« zu entsprechen. Die Autobiographie hingegen führt eine Reihe von griechischen Titeln an, die ihr Sohn nicht erwähnt: »Πολυκρίτης«, »Σμέρδης ήτοι η Τιμωρημένη Απάτη«, »Εσθήρ«, »Φιλάργυρος«, »Σέσωστρις« und zwei italienische Titel: »Numa« und »Camillo«. Nur 13 Titel sind in beiden Werklisten angeführt; zählt man alle angeführten Titel zusammen, so kommt man auf 31 Dramenwerke.

100 Dann scheint die hektische Produktion abzubrechen. Die Familiensituation verschlimmert sich noch weiter, da Vater und Bruder ein zweijährige Italienreise antreten. Die Frauen bleiben eingeschlossen im Haus (*Autobiographie, op. cit.*, S. 154). Diese Vergnügungsreise im für die Jugend gefährlichen Italien bildet den Hintergrund für ihren »Geizigen«. Elisabeth verfaßt auch einen Brief an ihren Vater, wo sie ihn an seine Erziehungspflichten erinnert (S. 154 f.). Nach seiner Rückkehr 1826 denkt sie daran, sich in ein Kloster zurückzuziehen, doch schließlich willigt sie eine konventionelle Heirat ein; nach langjähriger Suche nach einem standesgemäßen Bräutigam (die Aussteuerverhandlungen ziehen sich über Monate hin) fällt die Wahl auf Nikolaos Martinegos, bereits über die Vierzig. Die Autobiographie endet mit der Eintragung vom 26. Juni 1831: die Hochzeit ist geschlossen, Elisabeth beschreibt ihren Mann mit ruhiger Gelassenheit; der Altersunterschied scheint sie nicht zu stören (*op. cit.*, S. 177). Im Alter von 30 Jahren hat sie ihren Widerstand endgültig aufgegeben und sich in ihr Schicksal gefügt.

auch die Bevorzugung der Dialogform im Drama, der direkten Rede, der mündlichen Sprechform, so als ob sie wirklich mit ihren intendierten Lesern direkten Kontakt habe. Die Wiederholung dieser Prozedur in der imaginären Welt der Fiktion erlaubt die Kritik und die Anklage; die Autorin kann sich hinter den Bühnenpersonen verbergen. Dies wird am »Geizigen« deutlich, wo auch der sonst in der Aufklärung so beliebte *raisonneur* fehlt, das Sprachrohr des Dramatikers, das die Lehre formuliert. Elisabeth spielt ein einsamen Spiel in ihrer Kammer, doch ist es das einzige, das ihr Vergnügen bereitet; auch dies wird an manchen Punkten der Komödie deutlich.

Der Zweck der Aussprache und der Unterredung (mit dem intendierten und imaginären Leser ihrer Werke) füllt die Leere der Isolation und bietet die Illusion des Kontakts mit der Welt: Elisabeth unterhält sich selbst und die anderen, formuliert Ideen und Visionen, belehrt, protestiert, klagt an, setzt sich für die Frauen ein, ruft zum Widerstand gegen männliche Autorität auf, karikiert, persifliert, entmystifiziert usw. Man hat darauf hingewisen, daß selbst die Übersetzungbruchstücke aus der antiken Tragödie, das Chorlied der Danaiden aus den »Schutzflehenden« (1–175), wo sie Zeus anflehen, sie vor der unerwünschten Hochzeit mit den Söhnen des Ägypters zu beschützen, und aus dem »Gefesselten Prometheus« (88–126, 244–256), mit dieser ihrer einzigen, feministischen Thematik zu tun haben[101].

Der »Geizige [von Zante]« ist eine dreiaktige Prosakomödie ohne Prolog, Chorlieder und Intermedien, folgt also der ernsthaften Sitten- und Charakterkomödie von Goldoni[102], verfaßt wahrscheinlich 1823 oder 1824[103], in handschriftlicher Form erhalten im Archiv von Marinos Sigouros auf 39 *folios* mit etlichen Korrekturen und Nachträgen, die Bouboulidis in der kritischen Ausgabe von 1965 im *ap-*

101 Athanasopoulos, *op. cit.*, S. 71 f.

102 T. Mavraki, »Ο *Φιλάργυρος* της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου : ένα γυναικείο θεατρικό έργο στο σταυροδρόμι του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού«, *Μαντατοφόρος* 39–40 (1995) S. 61–76, bes. S. 67 f. Tabaki hält die Kenntnis des »Geizigen« von Molière in der Bearbeitung von Oikonomos für gegeben und spricht von einer *comédie de caractère* von Familienporträten. »De point de vue idéologique, cette *comédie de caractère* dont l'auteur réhabilite adroitement maints éléments et qui constitue un veritable tableau des mœurs zantiotes de son temps, contient, d'une part, quelques germes d'une critice ressentie contre l'ancien mode de vie et son système de valeurs et, d'autre part, l'espérance en la création d'une ère nouvelle, émancipée de tous les préjuges rétrogrades tant moraux que sociaux. Il est clair que l'unique pièce souvegardée d'Élisabeth Moutzan-Martinengou porte le vent rénovateur des Lumières« (A. Tabaki, »L'œuvre dramatique d'Élisabeth Moutzan-Martinengou«, *Σύγκριση* 7, 1996, S. 59–74, bes. S. 69).

103 Das geht aus der Autobiographie nicht klar hervor; Mavraki tippt auf 1823. In der Handschrift ist neben dem Namen von Selimos das Datum 1821 »manu recentiore« eingetragen, wie die kritische Edition von Bouboulidis vermerkt (*op. cit.*, S. 59).

paratus criticus vermerkt. Die *dramatis personae* sind folgende: Selimos, der geizige Vater, Lekaos, der »verlorene« Sohn, Nizithos, sein ihn ausnützender italienischer Freund, der Diener Prothymos, der Bauer Lefkikos, die Mutter Melousa, die Dienerin Tylesa und ein Gerichtsdiener. Das Stück spielt auf Zante (in der Gegenwart) im Hause von Selimos (dies im Gegensatz zum »Vasilikos« von Matesis, 1829/30, der 1712 während der Venezianerherrschaft angesiedelt wird)[104]. Es geht deutlich um Elisabeths eigene Familie und ihr eigenes Vaterhaus. Die Ökonomie des dramatischen Aufbaus ist einigermaßen symmetrisch: der I. Akt (»δράματος πρώτου«)[105] erstreckt sich auf 20 Seiten des Kodex und hat acht Szenen[106], der II. 32 Seiten und 18 Kurzszenen und der III. auf 18 Seiten mit 19 Szenen[107]. Die Handlung spielt in verschiedenen Räumen des Hauses (Schlafzimmer der Melousa, Küche, Zimmer von Selimos, Zimmer von Lekaos, usw.), so daß die Einheit des Ortes einer gewissen Elastizität unterworfen ist; die Bühnenzeit ist verdichtet, jedoch durchgehend fortlaufend. Das Werk zeichnet sich durch eine gewisse Realistik des provinziellen Alltagslebens aus, verwendet jedoch keine Elemente des Lokaldialekts.

Der I. Akt findet zuerst Melousa in ihrem Schlafzimmer bügelnd und ihr Expositionsmonolog bringt das Leitmotiv des ganzen Stückes: es ist nicht so sehr die Lächerlichkeit des Geizhalses – der gewinnt fast tragisch-dämonische Züge – sondern das Schicksal seiner Familie, vor allem seiner Frau, die seiner pathologischen Tyrannei ausgeliefert ist. Bezüglich Molière ist das Motiv des Diebstahls der Schatztruhe gewahrt (wie in der »Aulularia« von Plautus)[108], doch fehlt das Heiratsmotiv mit dem jungen Mädchen, das den Harpagon in die Reihe der verliebten Greise der *commedia dell'arte* einreiht[109]. Der Vater von Elisabeth kennt solche Schwächen nicht (1824 ist er 55 Jahre alt), oder er verbirgt sie vor den Frauen; Elisabeth beschwert sich über seine »Vergnügungsreise« nach Italien nach dem Tod ihres jüngeren Bruders. Und in der Komödie ist es der Italiener Nizithos, der die hedonistischen Lustbarkeiten seiner Heimat beschreibt und den Sohn der Familie auf Abwege bringt.

104 Zum Vergleich Mavraki, *op. cit.*, S. 71 ff.

105 Zur Aktbezeichnung als »Drama« vgl. W. Puchner, »Δραματική και σκηνική ορολογία στο νεοελληνικό θέατρο πριν το 1821«, *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen 2000, S. 206–219.

106 Die 6. Szene ist als 7. angeschrieben (auch in der Edition von Bouboulidis, *op. cit.*, S. 73), wo darauf richtig die 7. Szene folgt.

107 I fol. 3^r–13^v, II fol. 14–30^r und III fol. 30^v–39^v.

108 Dazu E. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1980, S. 269 ff. (mit der einschlägigen Literatur).

109 Zu den Nachfahren des Pantalone vgl. vor allem P. Duchartre, *La Commedia dell'arte et ses enfants,* Paris 1955.

Jedenfalls verflucht Melousa Tag und Stunde, wo sie diesen Geizhals zum Manne genommen habe, eine Haustyrannen, der sie ein Leben lang nur gequält und beschimpft habe; was sie jedoch noch mehr beschäftigt, ist, daß ihr Sohn aufgrund der pathologischen »Sparsamkeit« seines Vaters keine richtige Erziehung genossen habe und nun Gefahr liefe, vom rechten Wege abzukommen. Inzwischen ist das Bügeleisen erkaltet und muß durch ein heißes ersetzt werden. Wir befinden uns in bürgerlichem Provinzmilieu. Der Anklagemonolog von Melousa ist zugleich die Exposition und die Quintessenz des Stückes (sowie der Autobiographie): der rebellische Protest der im Haushalt versklavten Frau. Hier geht es nicht um die Abweichungen vom Ideal des *homme généreux* im Zeitalter des Sonnenkönigs wie bei Molière, noch um die soziale Pathologie eines »unvernünftigen« Verhaltens im Sinne der aufklärerischen Interpretation der Molière-Komödien im 18. Jahrhundert, sondern um eine Einschätzung der Lage aus weiblichem Blickwinkel: ihr Aufstand hat jedoch nicht prinzipiellen Charakter im Geschlechterkampf, sondern betrifft das Fehlverhalten des konkreten *pater familias*; es geht nicht um die Abschaffung der Männerherrschaft schlechthin, sondern um Mißbrauch ihrer Führungsrolle und um paternale Pflichtverletzung; nicht die Grundlagen der bürgerlichen Familie werden angegriffen, sondern die Vernachlässigung und mangelhafte Kindererziehung werden angeprangert. Melousa verbietet ihrem Sohn wiederholt, sich über seinen Vater unehrerbietig zu äußern. Genau dies ist die Haltung von Elisabeth: sie wäre glücklich gewesen, hätte ihr Vater ihr mehr Beachtung geschenkt und seinen Kindern mehr Aufmerksamkeit. Somit ist eine rein feministische Interpretation auf ideologischer und prinzipieller Ebene eher nicht adäquat, denn die sozialen *gender*-Rollen werden nicht grundsätzlich angezweifelt, bloß der enge Ehrbegriff, der die Männer dazu bringt, die Frauen der Familie aus Vorsicht ins Haus einzuschließen[110]; im Unterschichtenmilieu beginnt sich das teilweise zu ändern, sobald die Frau ihr eigenes Einkommen in den Familienhaushalt einbringt[111]. Doch solche Entwicklungen betreffen die industrielle Revolution und ihre ideologischen Folgen für das Verständnis der Frauenrolle[112]; Elisabeths Milieu ist davon noch weit entfernt.

---

110 Zu den Begriffen der weiblichen Ehre und Scham in den mediterranen Ländern vgl. in Auswahl: J. G. Peristiany, *Honour and Shame. The Values of Mediterranean Society,* London 1965 (ders., *Mediterranean Family Structures,* Cambridge 1976), J. du Boulay, *Portrait of a Greek Mountain Village,* Oxford 1974 (auch ihr Artikel »The Position of Women: Appearance and Reality«, *Anthropological Quarterly* 40/3, 1967, S. 97–108), M. E. Handman, *La violence et la ruse. Hommes et femmes dans un village grec,* Aix-en Provence 1983, J. Dubisch, *Gender and Power in Rural Greece,* Princeton 1986, U. Krasberg, *Kalithea. Männer und Frauen in einem griechischen Dorf,* Frankfurt/New York 1996 usw.

111 M. G. Meraklis, *Ελληνική λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση,* Athen 1984, S. 47–58.

112 Zu solchen dynamischen Frauengestalten in der griechischen Dramatik vgl. W. Puchner, »Οι βό-

Die radikale Lösung der »Komödie«, daß Melousa ins Kloster zieht, war Elisabeths eigener Wunschtraum. Damit löst sich die dysfunktionale Familie auf, denn Lekaos ist mit seinem Freund mit dem gestohlenen Geld nach Italien geflohen, wie Elisabeths eigener Bruder, der angeblich zu Studien nach Italien ging. In der Parallelität der Situationen gibt es nur im Falle des Vaters eine Nuancierung: es ist nicht die Abwesenheit von Selimos, die zur Auflösung der Familie führt, sondern seine absurde Leidenschaft: der Geiz, die Geldgier und die Habsucht. Elisabeth behält das dramaturgische Skelett der Molière-Komödie bei, paßt die Personen jedoch dem Milieu der zanteschen Feudalgesellschaft ihrer Zeit an, wo Frauen und Töchter Besitzanteile darstellen, die jedoch jederzeit die »Ehre des Hauses« in die Luft sprengen können und daher behütet und bewacht sein wollen, am besten eingeschlossen. Elisabeth wendet sich gegen eine extreme soziale Praktik, nicht so sehr gegen existierende *gender*-Rollen, tritt für Befreiung von der Isolation, für Selbstverantwortlichkeit und Bildungsrecht der Frauen ein, nicht so sehr für eine prinzipielle Geschlechtergleichheit. Und im Grunde geht es um ihre eigene Familie: sie selbst und ihre Schwester treten nicht in Bühnenrollen auf (sie identifiziert sich teilweise mit Melousa), und die Tyrannei ihres Vaters ist unterschiedlich motiviert. Es handelt sich um eine »persönliche« Bearbeitung der Molière-Komödie, die den Status eines Originalwerkes einnimmt. Ein »Familien«-Drama in einem besonderen Wortsinn.

Doch auch das neue Bügeleisen ist nicht heiß genug, denn der Hausherr wollte für seine Anheizung kein Holz hergeben. Tylesa gibt an, er hätte sie beschimpft und geschlagen. Das Bild des groben Haustyrannen vervollständigt sich in der folgenden Szene: der Sohn Lekaos fordert von seiner Mutter ein neues Hemd und 60 Taler, um neue Kleider zu kaufen (in Wirklichkeit braucht er das Geld für andere Zwecke). Melousa entgegnet ihm, er solle das Geld allein von dem gefürchteten Vater fordern; er sei nun alt genug dazu. Derart eingeführt erscheint dann der Pantoffeltyrann selbst und gibt eine Vorstellung seiner vorgetäuschten Armut: woher solle er ganze 60 Taler auftreiben? Der Sohn erinnert ihn an seine Schatztruhe, doch er beteuert, daß nur alte Waffen aus der Venezianerzeit darin seien. Der Sohn verleugnet seinen Vater und will seine Mutter dazu anstiften, das Geld aus dem Schatz zu stehlen. Davon will sie freilich nichts wissen, doch der schlaue Tunichtgut weiß die empfindlichen Saiten seiner Mutter zu berühren. Aus den viele *asides* der Szene ist klar geworden, daß er anderes im Schilde führt; nach der pädagogischen Standpauke mütterlicherseits fordert er bloß den Schlüssel zur Kleidertruhe. Aber auch

ρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί«, *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, S. 311–353.

das scheint dem Leser zurecht verdächtig. Dann wird sein italienischer Freund eingeführt, der Melousa gar nicht gefallen will (von ihm lernt er angeblich Italienisch) und überdies einen schlechten Ruf genießt. Lekaos will nicht zugeben, daß dieser überall Geld schuldet. Nizithos spielt den Taubstummen, um sich nicht zu verraten, und allein gelassen schmieden die Freunde ihren Plan: die 60 Taler brauchen sie für die Schiffsüberfahrt nach Venedig, die Kleider braucht Lekaos für die Reise; am nächsten Abend wollen sie die Schatztruhe aufbrechen. Dort hat Selimos, nach den Schätzungen von Lekaos 20.000 Taler versteckt.

Das Motiv des Schatzraubes ist hier nicht nur als Bestrafung des Lasters der Habgier eingesetzt, sondern auch Pegelmesser der Charakterschwäche des Sohnes: hätte er eine richtige Erziehung und Ausbildung genossen, so wäre er seinem dubiosen italienischen Freund nicht in die Netze gegangen; doch dies ist das Werk des väterlichen Geizes. Venedig mit seine legendären Festen wird als ein erotisches Eldorado hingestellt, verführerisch und gefährlich für die Männer, die ihre Familien auf Zante hinterlassen, um sich den Vergnügungen in der Lagunenstadt hinzugeben. Der Mythos der Serenissima ist auf Zante 1824 noch lebendig.

Der II. Akt spielt zuerst in der Küche, wo sich Tylesa eingesteht, daß sie ihren Dienst längst quittiert hätte, fühlte sie nicht eine besondere Zuneigung zu ihrer Herrin. Es folgt ein Streit mit dem Diener Prothymos, der in Handgreiflichkeiten ausartet. Solche komische Szenen scheinen dem realen Hausleben von Elisabeths Familie entnommen zu sein. Dann tritt wieder Selimos auf, der die Teller zählt und einen zerbrochen findet; Tylesa muß dafür bezahlen; Prothymos wird angewiesen, den Hennen die Eier wegzunehmen und zu behaupten, sie hätten keine gelegt. Ständig beklagt er seine Armut, und auf welch unmenschliche Weise die Diener sein Blut tränken. Nach diesen breiter angelegten Volksszenen entwickelt sich die Handlung rascher: mit der Intrige einer ausständigen Geldzahlung wird Selimos aus dem Haus gelockt, nachdem er in einer eigenen Szene seinen Schatz im geschlossenen Zimmer bewundert hat, ein Bauer die betrügerischen Machenschaften des Geizigen bloßgestellt hat (er droht mit dem Gericht) und dieser die alten Tage der Venezianerherrschaft herbeisehnt. Doch die verderbte Jugend kommt nicht dazu, ihre Diebspläne in die Tat umzusetzen: den alten Komödientrick des überraschenden Auftauchens benutzend läßt Elisabeth den Selimos frühzeitig zurückkehren; die falsche Nachricht von der ausständigen Geldzahlung hat ihm Flügel verliehen, und angesichts seines Prügelstocks kann der Diener die Wahrheit nicht verschweigen. Der schlaue italienische Freund schlägt sich auf seine Seite und der nichtsnutzige Sohn wird eingesperrt. Selimos sinnt auf Rache. Doch nun kommt der Bauer wieder und will sein Geld. Selimos läßt seinen Sohn ins öffentliche Gefängnis werfen, Melousa macht ihm Vorwürfe: nur sein Geiz sei an allem schuld. Er

läßt seinen Zorn an ihr aus und in einem Finalmonolog läßt die Mutter ihrer Verzweiflung freien Lauf, hin- und hergerissen zwischen Mutterliebe, pädagogischem Gerechtigkeitssinn und Flüchen auf den ehelichen Haustyrannen. Ihr Kind habe doch nur Kleider kaufen wollen.

Elisabeth handhabt mit Geschick die Dialektik der Familienbeziehungen, vor allem was die Melousa betrifft, die ja die einzig wirkliche tragische Figur des Werkes ist. Zu recht befindet sich der Taugenichts im Gefängnis; gerade vorher wollte er sie dazu anstiften, die 60 Taler für ihn zu stehlen. Doch letztlich setzt sich der beschützende Mutterinstinkt durch. Die emotionelle Widersprüchlichkeit der Situation für die Mutter spiegelt Elisabeths eigene Situation in der Familie; der ungeratene Sohn ist ihr eigener Bruder. In einer auseinanderbrechenden Familie, von monomanischen Männern beherrscht, ist die Mutter die einzig tragische Figur. Elisabeth inszeniert ihr eigenes Drama, und das Ende des Stücks setzt ein Warnsignal für ihre eigene Familie. Mit dem Ehestreit um den eingekerkerten Sohn beginnt auch der III. Akt: die Mutter schickt ihm Speisen, Selimos verhöhnt sie. In einem Schreiben aus dem Gefängnis behauptet Lekaos, das Geld habe er nur für Kleider gewollt; er sei kein Dieb, könne das Eingeschlossen-Sein nicht ertragen und wolle in der kommenden Nacht Selbstmord verüben. Wiederum wird die Mutter in ihren kreatürlichen Schutz-Instinkten erpreßt, Selimos glaubt kein Wort. Die Ironie der Situation besteht darin, daß er diesmal recht hat: die einer monomanischen Leidenschaft verfallenen Männer verstehen einander besser als ihr Opfer, die Mutter. Sie klagt ihn wegen des Todes eines anderen Sohnes an[113], aus Nachlässigkeit und Habsucht; sollte dieser das gleiche Schicksal haben, so wolle sie ihren Mann vor Gericht anklagen. Das wirkt: sogleich kehrt Selimos mit dem Gefangenen zurück. Die Versöhnungsszene hat jedoch ihre Dysharmonien: Selimos will sein Geld zurück, Lekaos, behauptet, das habe er einem Schneider für die Anfertigung von Kleidern gegeben; der Geizhals zieht sofort los, sein Geld wiederzubekommen, die Mutter rügt den Sohn und der schlaue italienische Freund schlägt sich auf ihre Seite. Doch dann wird die Jugend aktiv: nach einer Szene mit Melousa und der Dienerin, Tylesa, die ihren Dienst aufkündigt, und Selimos, der müde und verzweifelt zurückgekehrt ist, ohne den besagten Schneider ausforschen zu können, erscheint ein Gerichtsdiener und teilt ihm mit, daß sich seine Frau im Kloster befinde und ihre Aussteuer zurückverlange. Auch dies entspricht den Gedankengängen von Elisabeth. Selimos ist wie versteinert, doch erwarten ihn noch schlechtere Nachrichten: der Gerichtsdiener hat auch seinen Sohn gesehen, wie er sich im Hafen

113 Das dürfte sich auf den Tod von Elisabeths jüngeren Bruder beziehen, der in der Autobiographie erwähnt wird, allerdings ohne Details (die möglicherweise ihr Sohn zensuriert hat).

eingeschifft hat. Selimos glaubt, er könne seine Frau »kaufen«, um zu ihm zurückzukehren, doch tut es ihm leid, seinen Schatz zu vermindern. Die komische Geldgier des Alten steht hier hart an der Tragödie; zwischenpersönliche Beziehungen, sogar die ehelichen Bande, versteht er nur als Transaktionen von Geldsummen. Die Psychologie des Geizhalses nimmt die Absurdität des schrankenlosen Kapitalismus vorweg. Doch dann folgt der dritten Schlag: in der Kammer mit der Schatztruhe muß er entdecken, das der angebetete Schatz, den er nur ungern vermindern will, gar nicht mehr existiert. Seine fassungslose Reaktion gehört ohne Zweifel zum »großen« Theater, seine Rolle ist hier durchaus mit Shylock zu vergleichen; er hat seine eigene Existenz eingebüßt, seinen Lebenszweck verloren. Nun ist er wirklich zu dem geworden, was er immer vorgegeben hat zu sein: ein armer Mann. Der Stückschluß ist didaktisch, die Strafe ist vollzogen.

Der Geizige hat hier weniger lächerliche als dämonische Charakteristika; er provoziert kein befreiendes Lachen, höchstens ein verlegendes Grinsen. Die kritische Lachschule der Aufklärung steht an der Kippe zum metaphysischen Grauen der Romantik. Die Eingeschlossene von Zante bringt in einer eindrucksvollen Rolle eine psychotische Fallstudie auf die Bühne, wo die Habsucht zur Religion wird und die Schatztruhe zum angebeteten Allerheiligsten. Zugleich werden aber die pädagogischen Konsequenzen dieses fehlgeleiteten Fanatismus aufgezeigt: der Geiz des Vaters führt zur Verschwendungssucht und Leichtfertigkeit des Sohnes. Die einzig wirklich tragische Figur dieser *dark comedy* ist die Mutter, *persona* der Autorin selbst, Opfer der männlichen Schwächen und Leidenschaften und *raisonneur* des Werkes: sie formuliert die sozialen Lehren über die richtige Familie und setzt sie in die Tat um; sie ist das Bindeglied und das verborgene Zentrum der Familie, die sich ohne sie sofort auflöst. Elisabeth führt die »Komödie« konsequenterweise einem unversöhnlichen und ungewöhnlichen Ende zu: der »verlorene« Sohn in der Fremde, Dieb und Verräter, in den Händen seines dubiosen »Freundes«, der ihm den Schatz abknöpfen und ihn dann verlassen wird, der habgierige Alte als Bettler, psychisch und somatisch zerstört, mit einem Fuß schon im Grab, Melousa selbst im Kloster mit ihrem Aussteuervermögen und der treuen Dienerin. *Happy end*? Nur für Melousa, teilweise, die einer untragbaren Situation ein eher bitteres Ende bereitet.

Die kompromißlose Härte des Stückschlusses sowie die zahlreichen autobiographischen Details der »Komödien«-Handlung erweisen das Stück als einen persönlichen psychischen Befreiungsakt seiner Autorin, ein dramatisches Aufarbeiten ihrer Familienprobleme, Ausdruck ihres eigenen Schmerzes und ihrer eigenen Angst um den Zusammenhalt ihrer Familie, Anklage gegen die leichtfertige und unbekümmerte Männerwelt, die nur ihren eigenen Leidenschaften zu frönen weiß, Abwehr-

strategie gegen eine existierende Bedrohung (Auflösung ihrer eigenen Familie) und Realisierung eines nicht verwirklichbaren Wunsches (Rückzug ins Kloster); das Schreiben all dieser Dialoge und Szenen muß eine Art psychotherapeutischer Wirkung gehabt haben. Die Realistik dieser »Komödie« ist eine gelebte und authentisch-autobiographische. Deshalb sind die zentralen Charaktere auch prismatisch, nicht eindimensional: die pubertäre Psychologie des Sohnes zwischen erster Rebellion gegen den Vater und kindhafter Sorglosigkeit, die tragische Mutter zwischen Pflicht und Neigung, der irre besessene Greis mit seiner grotesk-dämonischen Privatreligion und dem tyrannisch-lächerlichen Gehabe, selbst noch die Dienerschaft mit dem naiven Prothymos und der authentischen Tylesa. Die Dramaturgie folgt nicht sklavisch den kassizistischen Regelvorschriften, sondern mehr dem späten Komödienwerk von Goldoni.

Zukunftsweisend ist das Werk von Elisabeth aber in der flüssigen Dialoggestaltung mit ihren Steigerungen und kleinen Höhepunkten, den *points* und Überraschungen, der Technik der Informationsverzögerung, dem Spiel mit der Leserneugierde und der Spannungserzeugung, dem Wechsel von komischen und tragischen Effekten, den dramatischen Zusammenstößen, der Lehrhaftigkeit, die jedoch niemals wirklich in Langeweile ausartet. Dies ist der Autorin umso mehr positiv anzurechnen, als sie keine wirklichen sprachlichen (dialektalen) Lachstrategien benützt[114], die zu den meistgebrauchten Techniken der Komödien im 19. Jahrhundert zählen. Der Sprachduktus ist aufgrund des Provinzmilieus etwas volksnäher als bei Mitio und bewegt sich nahe an der Rhythmik der Alltagskonversation. Unter diesem Gesichtspunkt wäre das Stück heute ohne weiteres spielbar.

Damit ließe sich zusammenfassend feststellen, daß das einzig erhaltene Dramenwerk der Moutzan-Martinegou eine kleine Entdeckung darstellt, die die neugriechische Dramaturgie im 19. Jahrhundert bereichert. Verglichen mit dem Übersetzungswerk von Mitio Sakellariou und dem Drama von Evanthia Kaïri handelt es sich um das sprachlich lebendigste und theaternäheste Stück der drei Dramatikerinnen der Griechischen Revolutionszeit, das auch heute noch aufgeführt werden könnte. Es ist darüberhinaus ein überzeugendes Beispiel für das dramatische Talent der Eingeschlossenen von Zante, – freilich eines ihrer letzten Werke – und der Gedanke daran, wieviele ihrer Dramenwerke verlorengegangen sind, mag den Literaturhistoriker melancholisch stimmen. Es handelt sich um einen seltenen Fall: in den Jahren, in denen der Befreiungskrieg in vollem Gange ist, Stücke über Tyrannenmord und die Alte Herrlichkeit der Attischen Demokratie, über Palaiologen-

114 Dazu im 8. Kapitel dieses Bandes.

kaiser und den Fall von Konstantinopel geschrieben werden[115], wo mit dem »Nikiratos« von Evanthia Kaïri (1826) das patriotische Drama mit den Kriegsereignisses die ersten griechischen Bühnen erobern wird[116], schreibt eine gebildete Großbürgerstochter auf dem *fior di Levante* Familiendramen aus der Sicht eines aufklärerischen Feminismus, eine Tradition, die nur im »Vasilikos« ebenfalls auf Zante seine Fortsetzung finden wird. Damit ist ein neues Bindeglied in der diachronischen Tradition der Dramatik der Insel entdeckt: vom »Chasis« von Dimitris Gouzelis (1795) über den »Geizigen« von Elisabeth Moutzan-Martinegou (1823/24) zum »Vasilikos« von Antonios Matesis (1829/30) und von dort zur heptanesischen Thematik von Grigorios Xenopoulos am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhundert, um bei Dionysios Romas in der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit zu enden.

III.

Die Schwester des Theologen, Philosophen und Pädagogen Theophilos Kaïris (1784–1853), Evanthia Kaïri (1799-nach 1866), war die bekannteste der drei Frauen, die Dramenwerke in der Zeit der griechischen Revolution verfaßt haben; ihre schriftstellerischen Aktivitäten und die Thematik ihres einzigen Theaterstücks verbinden sie unmittelbar mit dem Befreiungkrieg. Sie schreibt weder ernsthafte noch moraldidaktische »Komödien«, sondern ihr einziges Werk, »Nikiratos« (1826), ist das erste einer ganzen Reihe von Dramen, die Episoden und Persönlichkeiten des Befreiungskrieges zum Thema haben[117]· der Exodus von Mesolongi gehörte überdies zu den am meisten behandelten Themen in der philhellenischen Dramatik Europas[118]. Stand Mitio Sakellariou im Schatten ihres Mannes, des Arztphilosophen, Übersetzers und Dichters Georgios Sakellarios, und ihres Vater, des Priesters, Apothekers und Verfassers einer Poetik Charisios Megdanis, so befand sich die bescheidene Evanthia lebenslang im Schatten ihres 15 Jahre älteren Bruders, der auch für ihre Ausbildung gesorgt hatte (in der Korrespondenz bis 1830 redet sie

115 W. Puchner, »Το θέμα της Άλωσης στη νεοελληνική δραματουργία«, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση,* Athen 1995, S. 302–317.

116 Vgl. den folgenden Abschnitt.

117 Dazu das 8. Kapitel des vorliegenden Bandes.

118 W. Puchner, »Die griechische Revolution von 1821 auf dem europäischen Theater. Ein Kapitel bürgerlicher Trivialdramatik und romantisch-exotischer Melodramatik im europäischen Vormärz«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 133–168.

ihn mit »αγαπητέ αδελφέ και διδάσκαλε« an). Trotz ihrer Schönheit und Klugheit hat sie nicht geheiratet, sondern widmete sich ganz dem älteren Bruder und seinem Werk[119]. Dies wird auch aus der erhaltenen Korrespondenz deutlich: von den über 200 Briefen der Evanthia, die einen Zeitraum von 1814–1866 decken, sind zwei Drittel an ihren Bruder adressiert[120], wie auch die meisten Briefe von Theophilos an seine jüngere Schwester gerichtet sind. Das mentale und psychische Profil, das aus dieser Korrespondenz abzulesen ist, ist das einer geistigen und seelischen Unselbständigkeit, einer absoluten Abhängigkeit von der Vaterfigur des älteren Bruders und seiner geistigen Tätigkeit. Dies sei gegen die übliche Nachzeichnung ihrer Persönlichkeit als flammende Kämpferin für die Rechte der Frauen und gegen die verräterischen europäischen Mächte der Zeit vermerkt; im Gegenteil: in ihren Briefen erscheint ein überaus scheues und zurückhaltendes junges Mädchen[121]. Es ist daher

119 Zu Theophilos Kaïris und seinem Werk (1784–1853) besteht eine umfangreiche Bibliographie, vor allem zu seinen Differenzen mit der offiziellen Kirche, den Nachstellungen seitens der Hl. Synode, über seine theologischen und philosophischen Ansichten und sein pädagogisches Werk auf der Insel Andros, seine aktive Teilnahme am Befreiungskampf. Vgl. in Auswahl: F. K. Vorou, »Από την εκπαιδευτική προσπάθεια στη δίωξη του Θ. Καΐρη«, *Πρακτικά Συμποσίου για τον Θεόφιλο Καΐρη,* Athen 1988, V. Sfyroeras, »Ο Καΐρης στην επανάσταση του 1821«, *op. cit.*, S. 105–111, K. N. Petropoulos, »Ο Καΐρης ιεροεξεταζόμενος – Μία δραματική μορφή«, *op. cit.*, S. 239–252, G. Karas, *Καΐρης – Κούμας. Δύο πρωτοπόροι δάσκαλοι του Γένους,* Athen 1977, I. P. Zografou, »Ο Καΐρης στον Εθνικό Αγώνα«, *Ελληνική Δημιουργία* 129 (1953) S. 737–740 usw.

120 *Αλληλογραφία Θεοφίλου Καΐρη,* εκδεδομένη υπό Δημητρίου Ι. Πολέμη, 3 Bde., Andros 1994, 1995, 1997. Die Briefe der Evanthia befinden sich im dritten Band. Ihr Bekanntenkreis scheint beschränkt gewesen zu sein: bloß 15 Adressaten, davon die Hälfte aus dem engeren Familienkreis. Aus der Korrespondenz läßt sich auch ihre Biographie rekonstruieren: geboren auf der Insel Andros, aufgewachsen in Kydonies an der kleinasiatischen Küste (ab 1812), 1821 kehrt sie auf ihre Heimatinsel zurück, ab 1824 befindet sie sich auf Syra (ihrem Bruder Dimitrios in Handelsangelegenheiten folgend), wo sie bis 1839 bleibt, danach übersiedelt sie mit ihrem Bruder Theophilos wieder nach Andros, wo sie bis zu ihrem Ableben verbleibt. Evanthia hat keine Reisen unternommen. Vgl. D. Polemis, »Η Ευανθία στη ζωή του Θεόφιλου και στην κοινωνία της Άνδρου«, *Ανδριακά Χρονικά* 31, *Ευανθία Καΐρη. Διακόσια χρόνια από τη γεννησή της 1799–1999. Πρακτικά Συμποσίου, Άνδρος, 4 Σεπτ. 1999,* Andros 2000, S. 13–36 und D. Delopoulos, »›Υγίαινε αγαπητέ και περιπόθητε αδελφέ …‹. Απόπειρα προσωπογράφησης της Ευανθίας Καΐρη μέσα από τις επιστολές της«, *op. cit.*, S. 105–124.

121 D. P. Paschalis, *Ευανθία Καΐρη, 1799–1866,* Athen 1929, D. S. Balanos, »Ευανθία Καΐρη«, *Ημερολόγιον Μεγάλης Ελλάδος 1927*, S. 372–376, N. Laskaris, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Bd. 1, Athen 1938, S. 285 ff. (z. T. fehlerhaft), K. Xiradaki, *Ευανθία Καΐρη 1799–1866· η πρώτη Ελληνίδα που κατέκτησε τη μόρφωση*, Athen 1956, 2. erweiterte Auflage Athen 1984, A. Drakakis, »Η Ευανθία Καΐρη στη Σύρα (1824–1839)«, *Συριανά Γράμματα* 2 (1988) S. 95–106, Str. E. Constantinidis, »Korais's Dream and Kaïris' Drama: A Chorus of Greek Women«, *Journal of the Hellenic Diaspora* 24/2 (1998) S. 7–23, E. Stivanaki, »Ο πατριωτικός *Νικήρατος* της Ευανθίας Καΐρη«,

anzunehmen, daß ihre Veröffentlichungen unmittelbar von ihrem Bruder beeinflußt sind.

Sie entstammt einer bekannten Familie der Insel Andros: das letzte von sechs Kindern des Nikolaos Kaïris und der Asimina Kampani kommt sie 1812 nach Aïvali, als ihr Bruder Theophilos die Leitung der Griechischen Schule in Kydonies an der kleinasiatischen Ägäisküste übernimmt (er unterrichtete auch an der Evangelischen Schule in Smyrna, zusammen mit Konstantinos Oikonomos, dem Übersetzer des »Geizigen« von Molière 1816); er sorgte persönlich für die Ausbildung des 13jährigen Mädchens; von dort schreibt sie auch Koraïs in Paris (2. 8. 1814), er solle ihr ein moralisches Buch oder eine Enzyklopädie für Kinder schicken, damit sie ihrer Nation nützlich sein könne[122], und provoziert den gerührten Antwortbrief des bejahrten Philologen, der ihrem Bruder fünf Bände mit Tragödien von Racine, fünf Tragödien von Corneille und acht Komödien von Molière schickt[123]. Von früh auf kommt Evanthia mit dem Theater in Berührung. Die Schule hatte auch eine diesbezügliche Aktivität entfaltet[124], und ab 1818 leitete Evanthia die Mädchenabteilung[125]. Zu diesem Zeitpunkt war die Überzeugung von der Nützlichkeit des Theaters bereits tiefer veranktert[126]. Auch auf Syra wird Evanthia die Leitung der

Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών 3 (2000) S. 257–274, M. Dimou, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19ο αιώνα (1826–1900). Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής,* Diss. Athen 2001, S. 19–46, und die Kongreßakten in *Ανδριακά Χρονικά* 31 : *Ευανθία Καΐρη. Διακόσια χρόνια από τη γέννησή της 1799–1999. Πρακτικά Συμποσίου, Άνδρος 4 Σεπτ. 1999,* Andros, 2000.

122 Nr. 1 Korrespondenz (*op. cit*., S. 15).

123 A. Koraïs, *Αλληλογραφία*, Bd. 4, Athen 1982, S. 184–187, D. Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986, S. 67, auch A. Koumarianou, »Ευανθία Καΐρη : Το σύνδρομο της ›αδελφικής φιλίας‹«, *Ανδριακά Χρονικά* 31: *Ευανθία Καΐρη. Διακόσια χρόνια από τη γέννησή της 1799–1999. Πρακτικά Συμποσίου, 'Ανδρος 4 Σεπτ. 1999,* Andros 2000, S. 97–104.

124 Schulvorstellungen der »Hekabe«, des »Philoktet« und der »Perser« sind bei K. Oikonomos beschrieben (K. Oikonomos, *Τα σωζόμενα φιλολογικά συγγράμματα*, Athen 1871, S. λδ΄-λστ΄), Firmin Didot sieht die Vorstellung der »Hekabe« (A. Firmin Didot, *Notes d'une voyage fait dans le Levant en 1816 et 1817,* Paris 1826, S. 387) und Compte de Marcellus führt die Aufführung von Szenen aus den »Persern« an (*Une lecture à Constantinople en 1820*, Paris 1859 und ders., *Les Grecs ancients et les Grecs modernes,* Paris 1861, S. 227–230, 233, 276, 285–289). Vgl. auch Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, Bd. I., *Ιστορία, δραματολόγιο, θίασοι, ηθοποιοί, θέατρα,* Athen 1994, S. 121 ff. Zu dieser Schule auch βλ. R. Clogg, *Δύο περιγραφές της Ακαδημίας Κυδωνιών,* Αθήνα 1974, und G. Valetas, »Η Σχολή των Κυδωνιών«, *Μικρασιατικά Χρονικά* 1948, S. 145–208.

125 Drakakis, *op. cit*., S. 96.

126 Schultheater ist 1836 auf Andros unter der Leitung von Theophilos Kaïris nachzuweisen (A. Syngros, *Απομνημονεύματα*, Athen 1908, S. 31, Dimou, *op. cit*. S. 28).

Mädchenschule übernehmen. Ihre Bildung[127] und Schönheit[128] wurde von den Reisenden gerühmt, doch auch ihre Scheu und ihr zurückhaltendes Benehmen jeglichen Besuchern gegenüber[129]. In Kydonies übersetzte sie auch »Conseils à ma fille« (»Συμβουλαί προς την θυγατέρα μου …«) von Jean Nicola Bouilly (1811, griechische Ausgabe Kydonies 1820), »Μάρκου Αυρηλίου Εγκώμιον …« (Hermoupolis 1835) und andere moraldidaktische Schriften für die Mädchenschule. Mit dem Ausbruch der Revolution wurde die Schule geschlossen, Evanthia kehrt nach Andros zurück, um sich 1824 im neutralen Hafen Hermoupolis auf Syra mit ihrem anderen Bruder Dimitrios (in Handelsgeschäften) wiederzufinden. Dort entwickelt sie dann ihre patriotische Tätigkeit, für die sie bekannt geworden ist: sie verfaßt den berühmten anonymen »Brief der Griechinnen an die Philhelleninnen«, herausgegeben auf Hydra 1825 (»Επιστολή Ελληνίδων τινών προς τας Φιλελληνίδας. Συντεθείσα παρά τινος των σπουδαιοτέρων Ελληνίδων. Εκ της εν Ύδρα ελληνικής τυπογραφίας 1825«)[130], der auch ins Englische übersetzt worden ist und weitere Verbreitung im Ausland erfahren hat[131], und den »Nikiratos«, ebenfalls anonym, Nauplion 1826 (»Νικήρατος. Δράμα εις τρεις πράξεις υπό Ελληνίδος τινός συντεθέν. Εν Ναυπλίω, εν τη τυπογραφία της Διοικήσεως 1826«) mit dem Prolog »An die Griechinnen« (»Προς τας Ελληνίδας« S. 7–9)[132], drei Monate nach dem heroischen Exodus von Mesolongi verfaßt (10. April 1826, der Prolog trägt das Datum 11. Juli 1826). Im gleichen Jahr besucht Alexandros Soutsos ihren Bruder in Hermoupolis und beschreibt seine Schwester als »la célébre Evanthie«, läßt sich

127 Firmin Didot sieht die 18jährige 1817 in Kydonies: sie spricht fließend Französisch und Italienisch, beschäftigt sich aber auch mit Mathematik und Geometrie (Firmin Didot, *Notes d'un voyage dans le Levant en 1816 et 1817*, Paris 1817, S. 375 f., Henry A. V. Post, *A Visit to Greece and Constantinople in the years 1827–28,* New York 1830, S. 222).

128 »La charmante Euanthie« bezeichnet sie Firmin Didot, und Dora d'Istria bezeugt, daß sie eine berühmte Schönheit gewesen sei, um die sich viele bedeutende Männer bemüht hätten (Balanos, *op. cit.*, S. 373).

129 Didot, *op. cit.*, S.387). Vgl. dazu auch die Briefe Nr. 601 vom 2. 8. 1814, Nr. 630 vom 28. 1. 1815 und Nr. 831 vom 19. 6. 1819 (Korrespondenz, *op. cit.*).

130 Der Untertitel dürfte von der Druckerei stammen. Der Text »Προς τας Φιλελληνίδας« ist auch mit dem Datum 17. 4. 1825 in der Korrespondenz erhalten (Polemis, *op. cit.*, Bd. 3, S. 54–61, Nr. 28). Es gibt auch einen photomechanischen Wiederabdruck Athen 1971 der »Historischen und Ethnologischen Gesellschaft von Griechenland« (Nr. 12).

131 George Lee (transl.), *A voice from Greece, contained in an address from a society of Greek ladies to the Philhellens of their own sex in the rest of Europe,* London, John Hatchard 1826 (D. I. Polemis, »Συμβολή εις την ανδρικήν βιβλιογραφίαν του δεκάτου ενάτου αιώνος«, *Πέταλο* 3, 1982, S. 157 ff.).

132 Photomechanischer Nachdruck der Historischen und Ethnologischen Gesellschaft Griechenlands, Athen 1972 (Nr. 17).

einen Teil des Werkes, das sie berühmt gemacht hat, vorlesen und findet sie »jeune, modeste, unissant les charmes de la beauté à ceux de l'instruction«[133], Anfang 1827 bringt er in der Zeitung der Stadt »Φίλος του Νόμου« eine Analyse des Stücks (»Σύντομος ανάλυσις του Νικηράτου, δράματος εις πράξεις τρεις, συντεθέντος υπό τινος Ελληνίδος«) und entdeckt den Namen seiner Verfasserin[134]. 1828 veröffentlicht Evanthia einen weiteren offenen Brief »An die Philhelleninnen der Vereinigten Staaten« (»Προς τας Φιλελληνίδας Ηνωμένας Πολιτείας«)[135], wo sie für die Hilfe beim Freiheitskampf dankt; doch in der Folge schweigt ihre Stimme, und 1836 begibt sie sich in die Schule ihres Bruders auf Andros, wo sie ihm während der Nachstellungen der offiziellen Kirche wegen seines theosophischen Systems beisteht.

Das Drama kann jedoch nicht ohne den offenen Aufruf an die Philhelleninnen Europas (1825) untersucht werden, der sich, am 17. April 1825 verfaßt und anonym veröffentlicht, auf internationaler Ebene von Frau zu Frau wendet. Trotz der Anonymität hat er Evanthia in Griechenland und Europa bekannt gemacht. Ganze Passagen sind mit dem »Nikiratos« praktisch identisch. Einen ganz ähnlichen Brief, in dem in flammenden Worten die heuchlerische Neutralität Europas im griechischen Freiheitskampf angeklagt wird, hat Theophilos Kaïris seiner Schwester am 6. Sept. 1823 geschickt[136]. Doch nach dem heroischen Exodus von Mesolongi, der in der europäischen Presse einen enormen Widerhall gefunden hatte, schwenkte die öffentliche Meinung in vielen europäischen Ländern zugunsten der griechischen Sache um[137]. Der Aufruf verrät politisches Urteil und rhetorische Überzeugungskraft, emotionelle Geladenheit und einen ungewöhnlich hohen Grad an Kritik, ja Aggressivität gegenüber der »Verräterin« Europa. Die heuchlerischen Hesperiden sind im Dramenwerk durch den französischen Offizier in den Diensten Ibrahims

133 Alexandre Soutso, *Histoire de la revolution grecque,* Paris 1829, S. 407 f.

134 Dimou, *op. cit.*, S. 29, »Φίλος του Νόμου«, Nr. 266 vom 7. 2. 1827.

135 In der Korrespodenz Nr. 51, Polemis, *op. cit.*, Bd. 3, S. 91–93. In der Zeitung »Γενική Εφημερίς της Ελλάδος« sind noch weitere offene Briefe zu finden: »Επιστολή Ελληνίδος προς ετέραν« (Nr. 87 vom 24. 12. 1827) und »Επιστολή από τας εις την Σύρα παροίκους Ελληνίδας και πολίτιδας των αποτεφρωθεισών Κυδωνιών, παραλίου πόλεως της ελάσσονος Ασίας« (Nr. 84 vom 13. 8. 1828). Vgl. S. Denisi, »Το έργο της Ευανθίας Καΐρη στο πλαίσιο της γυναικείας πνευματικής δημιουργίας της εποχής«, *Ανδριακά Χρονικά* 31: *Ευανθία Καΐρη. Διακόσια χρόνια από τη γέννησή της 1799–1999. Πρακτικά Συμποσίου, Άνδρος 4 Σεπτ. 1999,* Andros 2000, S. 27–44.

136 Nr. 22 bei Polemis, *op. cit.* Bd. 3. Zur politischen Lage im Sept. 1823 A. Vakalopoulos, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Bd. 6, Thessaloniki 1982, S. 507–578.

137 A. Vakalopoulos, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Bd. 7, Thessaloniki 1986, S. 419–511 (mit der einschlägigen Bibliographie).

verkörpert. Der Aufruf umfaßt einen Text von 15 Seiten, auf der letzten befindet sich der Katalog der Namen jener Damen, die das Manifest unterschrieben haben. Die Lettern sind größer als gewöhnlich, der Druck wurde in Hast und Eile vorgenommen, denn es fehlen Akzente und Beistriche, orthographische Fehler sind unkorrigiert stehengeblieben usw. Der flammende Aufruf in 18 Paragraphen ist gut durchstrukturiert; der Großteil des Pamphlets befaßt sich mit der »verräterischen« Haltung der Großmächte. Grundgedanke: die mitleidsvolleren Frauen könnten das allgemeine Klima in ihrem jeweiligen Land beeinflussen und die Argumente der griechischen Seite zu Gehör bringen, die Barbarei der Türken bekannt machen und zur Hilfe für die Griechen aufrufen, die bereit seien, für ihre Freiheit zu sterben. Der Stil des Aufrufes der Griechinnen an die philhellenischen Frauen Europas ist trotz seines emotionellen Grundtones in seiner erhofften Effektivität gut berechnet, Gefühlsbewegung bei der »geheimen Macht« des kultivierten Europas hervorzurufen und die philhellenischen Bemühungen in Vereinen und Veranstaltungen, mit Sammlungen, Konzerten, Theateraufführungen, Literaturwerken usw., der Sendung von Geldern und Sachgütern nach Griechenland zu intensivieren bzw. die öffentliche Meinung zu beeinflussen und umzustimmen. Der Befreiungskampf und die fast tödliche Verwundung ihres älteren Bruders und Mentors hat die schöne und gebildete Schulleiterin Evanthia in einen wortgewaltigen Rhetor und eine führende Persönlichkeit verwandelt, die über politische Urteilsfähigkeit verfügt, logische Argumentationsstrategien beherrscht, eine ungewöhnliche Redegewandtheit an den Tag legt, durchaus in der Lage, internationale Initiativen anzuzetteln und zu leiten, um den Freiheitskampf im Ausland zu unterstützen, indem sie mit ihren bewegenden Worten die »schwache« Seite der Politik und den »schönen Teil« der öffentliche Meinung auf ihre Seite zu ziehen versucht; sie wendet sich mit Entschiedenheit, die Ideale der Freiheit auf der Fahne, aber auch mit weiblicher Emotionalität und Wortkunst, auf die feminine Solidarität pochend, an die Großmächte der Zeit, ihre »neutrale« Haltung aufzugeben. Dieser Aufruf ist von sich aus ein politischer Akt, der mit affektiven Mitteln beginnt, aber mit den Instrumenten der politischen Analyse endet. Er basiert auf der Idee der Existenz einer internationalen Emanzipation der frühen Frauenbewegung. Mit dem Fall von Mesolongi und dem verlustreichen Ausfall der Zivilbevölkerung aus der belagerten und zerschossenen Stadt hat sich dann die Lage noch wesentlich verschärft, sowohl äußerlich für die griechische Sache wie auch innerlich für die psychologische Ausgeglichenheit von Evanthia: »Nikiratos« ist auf ganz ähnliche Weise ein Akt der *raison d'état*, der aus einer untragbaren seelischen Belastung hervorgegangen ist, doch ist der Adressat ein anderer: die griechischen Frauen als ein imaginäres Theaterpublikum. Das Werk ist ohne Zweifel für eine Aufführung geschrieben.

Der Prolog des 1826 in Nauplion gedruckten dreiaktigen Prosadramas (»Νική-ρατος / Δράμα / εις τρεις πράξεις, / υπό / Ελληνίδος τινός / συντεθέν. Εν Ναυπλίω. / Εν τη Τυπογραφία της Διοικήσεως. / 1826«) mit der Widmung an die für den Freiheitskampf gefallenen Griechinnen[138] wendet sich an die Griechinnen. Es ist schwer zu entscheiden, ob die Anonymität der Veröffentlichung dem scheuen Charakter der Autorin enstprach, eine Vorsichtsmaßnahme war oder ein Usus der Zeit; Mitio scheute sich nicht, ihren Namen zu gebrauchen. Der Prolog »an die Griechinnen« hat ebenfallls die Funktion eines Aufrufs, umfaßt allerdings nur zweieinhalb Seiten, verfaßt am 11. Juli 1826, genau drei Monate nach dem Exodus von Mesolongi am 10. April 1836. Auch dieser Text befaßt sich mit der politischen Aktualität, hat den Charakter eines Manifests und wendet sich ausschließlich an die Frauen. Er erläutert die Motivation der Werkentstehung: die Erzählungen der Flüchtlinge und Überlebenden vom Exodus, die im neutralen Hafen von Hermoupolis zusammenströmten, führten bei Evanthia zu Albträumen über die entsetzlichen Vorkommnisse in Mesolongi, von denen sie sich nur durch die Abfassung eines Dramas über den Exodus hätte befreien können; ein Akt psychischer Katharsis, mit dem sie ihre seelische Ausgeglichenheit wiederherstellen wollte. Ihre emotionelle Involviertheit in die Kampfereignisse war schon in den vorhergegangenen Jahren gegeben. Aus den Erzählungen der Überlebenden[139] formte sich in ihrer Phantasie ein grauenvolles Epos, dem sie Gestalt verleihen mußte, auch wenn das Werk unter dramaturgischen Aspekten eher unausgeglichen wirkt. Der »Nikiratos« unterscheidet sich von der übrigen patriotischen Dramatik[140] dadurch, daß er fast gleichzeitig mit den Ereignissen verfaßt worden ist; der Ausgang des Befreiungskampfes war damals noch keineswegs sicher, die bezüglichen Perspektiven waren im Jahre 1826 eher düster. Es geht also nicht um ein historisches Drama aus dem sicheren zeitlichen Abstand und der Gewißheit heraus, daß all die Opfer des Befreiungskampfes sich auch wirklich gelohnt hätten. Erschütterung, Totenklage und Albtraum vereinigt Evanthia in einer autobiographischen Synthese, die für

138 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 360. Vgl. Th. Hatzipantazis, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Heraklion 2006, S. 40 ff., 257 f. und *pass*.

139 Zur prekären Situation der Flüchtlinge in Hermoupolis auf Syra siehe A. Vakalopoulos, *Πρόσφυγες κατά την Επανάστασιν του '21*, Thessaloniki 1939, S. 67. Dort befanden sich »Χίοι, Κρήτες, Μακεδόνες, Ψαριανοί, Κυδωνιείς, Σμυρναίοι, Θράκες, Υδραίοι, Κωνσταντινουπολίτες« (T. Ambelas, *Ιστορία της νήσου Σύρου,* Hermoupolis 1874, S. 483). Zur Stadtgeschichte E. Y. Kolodny, *Ερμούπολις – Σύρος. Γέννησις και ανάπτυξις μιας ελληνικής νησιωτικής πόλεως*, Athen 1969 (Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών 8) und A. Drakakis, *Ιστορία του οικισμού Ερμουπόλεως*, 2 Bde., Athen 1977 und 1983, sowie I. Travlos/A. Kokkou, *Ερμούπολη*, Athen 1980.

140 Vgl. das folgende Kapitel.

sie kathartisch und therapeutisch wirkte; sie identifiziert sich mit dem Holocaust des Exodus, nimmt aktiv an der Bühnenhandlung teil, entscheidet sich als Tochter des Festungskommandanten Christos Kapsalis (Nikiratos im Werk, Kapsalis selbst hatte keine Tochter) aus eigenen Stücken für den Opfertod, und ohne es zu wollen, nimmt dieser die Züge ihrer Vater-Imago an, des älteren Bruders Theophilos. In ihrer erhitzten Phantasie ist sie nicht nur Augenzeuge, sondern selbst Handlungsträger. Den Frauen gegenüber betont sie wiederholt, daß ihr Bericht authentisch sei, daß sie die »nackte Wahrheit« schreibe. Die wenigen Eingriffe möge man ihr verzeihen (die Einführung der Kleoniki, der *persona* der Autorin), sie hoffe auf die Nachsicht ihrer Leserinnen.

Die Dramaturgie der patriotischen Dramatik Griechenlands im 19. Jahrhundert folgt eigenen Gesetzen, die von der klassizistischen Tragödie in einigen Punkten wesentlich abweichen[141]. Einer davon betrifft die Symmetrie in quantitativer Hinsicht: die Unausgewogenheit des dreiaktigen Stücks ist schon aus der Aktlänge abzulesen – I. Akt 486 Zeilen mit neun Szenen (S. 11–28), II. Akt 417 Zeilen mit neun Szenen (S. 29–43), III. Akt mit nur 151 Zeilen und sieben Szenen (S. 44–50). Wenn man in Rechnung stellt, daß das Aktfinale im I. Akt aus versifizierten Hymnen von Frauen und Kindern besteht (408–486), so ergeben sich zwei etwa gleich umfangreiche Akte, auf die bloß die Kampfhandlungen auf der Bühne und die Sprengung des Pulverturms folgen. Damit folgt das Stück einerseits klassizistischen Vorgaben, verwandelt sich gegen Schluß aber in eine romantische Schauertragödie mit melodramatischen Elementen und spektakulären Bühneneffekten. In den ersten beiden Akten mit der relativ hohen Narrativität durch Botenberichte, Meldungen usw., die die Handlung *off-stage* vorantreiben, und den langatmigen Dialogen, Monologen und Situationsanalysen, mit denen man im *headquarter* der belagerten Stadt auf die Nachrichten reagiert, sind nicht nur die dramatischen Einheiten gewahrt, sondern auch jener eigenartige Charakter des Bühnenortes als einer Art »Informationszentrums« und Nachrichtenspeichers, der für die klassizistische Dramaturgie so charakteristisch ist, wo sich dann in *monologues raisonnés* das Dilemma der Protagonisten zwischen Pflicht und Neigung (hier ob Nikiratos als zärtlicher Vater seiner Tochter Kleoniki den Tod im Holocaust zugesteht oder nicht) abspielt.

Die *dramatis personae* sind wenige: Nikiratos, Kommandant von Mesolongi, Kleoniki, seine Tochter, Lysimachos, Freund und Offizier von Nikiratos, ein europäischer Gesandter und Offizier Ibrahims (aus dem Kontext ist ein Franzose zu

141 Vgl. das folgende Kapitel des Bandes. Zur Werkanalyse mit Ausschnitten auch W. Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας,* Bd. II., *Από την Επανάσταση του 1821 στη Μικρασιατική Καταστροφή,* Athen 2006, S. 44–59.

erkennen), Soldaten, Chor der Frauen und Kinder, Ibrahim und seine Schergen. Der kleine Charigenis, Sohn des Nikiratos und Bruder der Kleoniki, ist übergangen. Alle Namen haben einen antiken Klang und gehen auf die Wortstämme νίκη, κλέος, χάρις, γένος und μάχη zurück[142]. Ob der Protagonist seinen Namen der »Samia« von Menander verdankt[143] oder dem gleichnamigen Bildhauer aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.[144], bleibe dahingestellt, denn die onomatopoetische Funktion der Namensgebung umfaßt alle Bühnenpersonen[145] und zielt letztlich darauf ab, den Holocaust als symbolischen Sieg der Belagerten hinzustellen.

Seit Balanos (1927)[146] hat man sich darauf geeinigt, in Nikiratos die historische Figur des alten Christos Kapsalis zu sehen, der sich während des Exodus mit den zurückgebliebenen Kranken und Verwundeten in die Luft sprengte. Die meisten Handlungselemente folgen den historischen Ereignissen: Kapsalis verlor seine Frau am gleichen Tag durch die Hungersnot und hatte einen kleinen Sohn, der mit ihm flüchten wollte; doch der Vater sorgte für die Flucht des Kindes und blieb mit den Todgeweihten in der Stadt[147]. Die Episode, die Evanthia von den Überlebenden gehört haben muß, wird im Drama umgekehrt: der Kleine bittet (wie Kleoniki) den Vater, mit ihm sterben zu dürfen, und vermag ihn letztlich trotz seines gegenteiligen Entschlusses zu überzeugen, seine Kinder mit in den Tod zu nehmen. Es wurde auch darauf hingewiesen, daß Nikiratos wenig Ähnlichkeit mit dem pulvergeschwärzten alten Haudegen besitze, eher tritt er als gebildeter Lehrer und rhetorischer Führer der Nation auf[148]; die militärischen Pflichten hat er Lysimachos übertragen, um ungestört, nach den Regeln der klassizistischen Dramaturgie, seinen Gedankengängen über die Aussichtslosigkeit der Situation in Dialogen und Monologen nachhängen zu können. Seine Gestalt ist deutlich Theophilos Kaïris nachgebildet[149]. Kaïris war nicht nur in den Freundesbund eingeweiht und einer der Wortführer des Aufstandes, sondern nahm auch selbst an dem Feldzug am Olymp teil, wo er schwer verwundet wurde; auf seiner Heimatinsel Andros hißte er die Fahne der Revolution. Die Bewunderung seiner kleinen Schwester hat ihn als Protagoni-

---

142 Versuch einer stringenteren Bedeutungszuweisung bei Stivanaki (*op. cit.*).

143 Dimou, *op. cit.*, S. 37 f.

144 Der die Statue der Dichterin Telesilla aus Argos geschaffen hat, der das Sprichwort »Αιδώς Αργείοι« zugeschrieben wird (Drakakis, »Η Ευανθία Καΐρη στη Σύρα (1824–1839)«, *op. cit.*, S. 102).

145 Stivanaki, *op. cit.*, S. 267.

146 Balanos, *op. cit.*, S. 374.

147 Die Episode berichtet auch Nik. Kasomoulis (D. Kokkinos, *Η Ελληνική Επανάσταση*, Bd. 9, Athen 1969, S. 402).

148 Dimou, *op. cit.*, S.36.

149 Stivanaki, *op. cit.*, S. 263 ff.). Evanthia konnte Kapsalis ja gar nicht gekannt haben.

sten in ihr patriotisches Drama eintreten lassen, das dadurch neben der historischen Dimension auch zu einem Familiendrama wird. Das bewirkt freilich vor allem die Figur von Kleoniki, mit der sich Evanthia selbst ins Spiel bringt: durch ihre Person wird der Pflicht/Neigung-Konflikt ermöglicht, der emotionelle Faktor betont, die weibliche Seite des Aufstands unterstrichen (sie führt den Chor der Frauen und Kindern an) und die kathartische Therapiewirkung für ihren inneren Seelenfrieden erzielt. Auch darin ist sich die einschlägige Forschung einig[150]. Die Vater-Tochter-Beziehung spiegelt das Verhältnis zu ihrem 15 Jahre älteren Bruder[151]; damit wird das historisch-patriotische Drama auch zu einem autobiographischen Familienstück. Verbindet man die Figur der Kleoniki mit dem Prolog, so kann man die Aussage folgendermaßen formulieren: die Griechinnen sollten im Entschluß der Selbstaufopferung für den Befreiungskampf dem leuchtenden Beispiel der Kleoniki folgen; in der Fiktion der dramatischen Bühnenwelt opfert Evanthia selbst, als Paradigma für alle Griechinnen bezüglich der richtigen Haltung im Freiheitskampf, ihr Leben im Holocaust von Mesolongi[152]. Damit ist das Stück ein ähnlicher Aufruf wie der offene Brief an die Philhelleninnen.

Für die Exposition benützt Evanthia die einfachste Lösung: den Monolog des Hauptheldens. In kurzen Sätzen wird die kritische Lage der belagerten Stadt analysiert; die Details sind knapp gehalten, jeder Leser/Zuschauer ist über die Situation informiert. Lysimachos wird erwartet, »Freund«, »Genosse« und »Tröster«; interessanterweise stammt er von den Jonischen Inseln. Das ist kein Zufall: die aktive Unterstützung der Heptanesier, wie etwa Dimitrios Gouzelis[153], findet ihren Beifall. Es handelt sich um eine Geste der Anerkennung[154]. Die übliche Ankündigungsformel[155] wird jedoch innovativ angewendet, denn statt Lysimachos tritt in Eile Kleoniki auf: Frauen und Kinder seien zur Evakuierung bereit. Dafür

150 Dimou, *op. cit.*, S. 36, Stivanaki, *op. cit.*, σ. 264.

151 Dimou, *op. cit.*, S. 36 f.

152 Vgl. auch Dimou, *op. cit.*, S. 38.

153 Zur Biographie Z. Synodinos, *Δημήτριος Γουζέλης, Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φτάσιμον).* Κριτική έκδοση, Athen 1997, S. 21–52.

154 Tatsächlich war die Unterstützung der Bevölkerung von Zante ab dem Dez. 1825 von entscheidender Bedeutung (Vakalopoulos, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Bd. 7, *op. cit.*, S. 432). Möglicherweise handelt es sich auch um die historische Figur von Christos Zachariadis, dem Abgeordneten des Revolutionsausschusses von Zante, der in Mesolongi mitgekämpft hat (*op. cit.*, S. 434 ff.).

155 Für die griechische Dramatik des 17. Jahrhunderts W. Puchner, »1. Sprachformeln und Informationsvergabe beim Konfigurationswechel« in: »Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters (1590–1750). Methodenbeispiele dramaturgischer Analytik«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 204–218.

sei es noch zu früh. Niemand würde die Stadt verlassen. Alle seien zum Opfer bereit. Noch ist sich Nikiratos seiner spezifischen Vaterrolle nicht bewußt. Er selbst werde bleiben. Damit schwenkt aber auch Kleoniki um: ihr Stolz läßt es nicht zu, die Flucht zu ergreifen, wenn ihr Vater in der Stadt bliebe. Der Opfertod für die Freiheit sei das höchste Gut.

Doch diese patriotische Lektion löst in Nikiratos den Vaterschmerz aus: sein Dilemma steht nun fest – Vaterland oder Vater. Der Spannungsbogen ist von Anfang an gespannt. Dies wird in einem *monologue raisonée* noch vertieft. Von seiner Familie habe Nikiratos schon Frau und zwei Kinder verloren, Kleoniki und Charigenis seien alles, was ihm noch verblieben sei; für sie zu sorgen, habe er seiner Frau am Totenbett versprochen. Auf der anderen Seite stehen die Pflichten der Stadt gegenüber; ihre Sprengung bereite den Türken die meisten Verluste. Er entschließt sich endlich, die Kinder zur Flucht zu überreden; Lysimachos werde sie begleiten. Kaum fällt sein Name, erscheint auch Lysimachos und bringt die Nachricht, daß alle die Übergabe ablehnten und zum Opfertod bereit seien; als Unterhändler werde ein europäischer Offzier kommen. Hier ist nun das Motiv von der »Verräterin Europa« angeschlagen und die Rhesis von Nikiratos hat viele gemeinsame Formulierungen mit dem offenen Brief an die Philhelleninnen. Die Parallelität beider Texte erstreckt sich auch auf die folgende Szene mit dem Unterhändler, die die umfangreichste des ganzen Stückes ist. Die Auseinandersetzung verläuft in den Bahnen der politischen und militärischen Logik: der Franzose argumentiert leidenschaftslos, Nikiratos ergeht sich in flammender patriotischer Rhetorik. Argument stößt auf Gegenargument – zweifellos einer der Höhepunkte des Dramas. Die Verhandlung verläuft jedoch ergebnislos. Gegen Aktende bringt Kleoniki die Nachricht von der Ankunft einiger Lebensmittel, Nikiratos geht zu einer Lagebesprechung, und der Chor von Frauen und Kindern psalmodiert ein Bittgebet um ihre Rettung und eine Hymne auf den Opfertod.

Im II. Akt wird der Handlungsgang beschleunigt, die ideologischen Dispute sind nun nicht mehr nötig. Die Schiffe mit den ersehnten Lebensmitteln sind dem Feind in die Hände gefallen, die Lage ist aussichtslos. Lysimachos plant den Ausfall und hofft auf Sieg, wenn Nikiratos die Aktion anführe. Dieser aber beschließt für sich den Holocaust und vertraut Lysimachos seine Kinder an. Der Exodus werde in einer Stunde unter Führung von Lysimachos stattfinden. Dieser hält die übliche Ansprache an die Soldaten vor der Schlacht. Nikiratos gibt ihm die letzten politischen Anweisungen, um die Fortsetzung des Bürgerkriegs zu vermeiden. Und aus der *raison d'état* weckt ihn das Klagelied der Frauen, die sich von der Heimatstadt verabschieden. Dann folgt die Verabschiedung von der Familie, ein beliebtes Motiv der *littérature sentimentale*. Doch auch diese Szene entbehrt nicht der pseudora-

tionalen Argumentation: Kleoniki wirft ihrem Vater Lieblosigkeit vor; lieber solle er sie mit seinem Schwert töten, als daß sie den Türken in die Hände falle. Eine solche Rührszene gibt es auch in »Emilia Galotti« (1772) von Lessing, allerdings aus Gründen der gefährdeten Ehre; sie ist jedoch typisch für die melodramatische Trivialdramatik der Zeit. Die emotionelle Erpressung wirkt (auch der kleine Charigenis will beim Vater bleiben), der Vater gibt nach. Die patriotischen Pflichten stehen über der Familie. Diese Lehre wird von allen Mitteln des Rührstückes und der Melodramatik flankiert. Hier ist das Drama der Frauen zu Ende; das Wort haben nun die Waffen. Der Exodus vollzieht sich *off-stage*. Im kurzen III. Akt finden wir Nikiratos in einer Ansprache an die Verwundeten, es folgt die Nachricht vom Verrat, die Türken sind schon in der Stadt, Ibrahim tritt mit dem französischen Offizier auf (der türkische Feldherr wagt die Voraussage, daß Europa in zehn Jahren osmanisch sein werde), es folgen Kampfszenen auf der Bühne und die Explosion der Stadt als Finale.

Als Ganzes gesehen ist das Drama etwas heterogen, denn in jedem Akt herrscht ein anderes Charakteristikum vor: im I. Akt die ideologische Auseinandersetzung und Rhetorik, die Charakterzeichnung der Hauptpersonen mit den Mitteln der klassizistischen Dramaturgie, im II. Akt erhöht sich das Tempo und verschärfen sich die Dilemmata im Sinne des patriotischen Dramas, wo klassizistische und romantische Elemente ineinandergreifen, aber auch das bürgerliche Familiendrama und die Affektdramaturgie der melodramatischen Rührstücke kommen zum Zug, während der III. Akt deutlich dem romantischen Schauerdrama des *mélodrame* verpflichtet ist. Die stilistische und dramaturgische Heterogenität ist jedoch bezeichnend für diese Übergangsphase von der griechischen Aufklärung zur griechischen Romantik[156], aber auch charakteristisch für das patriotische Drama[157]. Evanthia hatte kaum im Sinn, ein klassizistisches Drama *lege artis* zu schreiben – sie selbst betont den psychotherapeutischen Effekt ihrer Beschäftigung –, ihr war der didaktische Effekt, die Stimulierung des Enthusiasmus, die Lehre und das Beispiel für die richtige patriotische Haltung der Griechinnen in der Revolutionszeit wichtiger als Stilistik und Dramaturgie. Diese beschränkte ästhetische Relevanz gilt freilich für die gesamte patriotische Dramatik, die mehr eine Art »Theater der Dokumentation« ist, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen. Die Intention von Evan-

156 Romantische Elemente sind schon in der »Aspasia« von Iak. Rizos Neroulos (1813) zu finden, wie auch in »Hellas« (1820) und »Harmodios und Aristogeiton« (1819) von Lassanis (W. Puchner, »Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματουργός του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου«, *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2000, σσ. 220–279).

157 Vgl. das folgende Kapitel des Bandes.

thia folgt jedoch einem einheitlichen Konzept: das der sukzessiven Falsifizierung aller Hoffnungen auf eine positiven Ausgang der Handlung mit allen emotionellen und ideologischen Konsequenzen für die Handlungsträger, Konsequenzen, die zum heroischen Entschluß des Opfers (selbst für die Frauen und Kinder) führen; das tragische *crescendo* der Ereignisse ist auch ein innerer Reifeprozeß für die Belagerten, die ihre Freiheit im freiwilligen Austritt aus dem Leben verwirklichen[158]. Das Werk umschließt die metaphysische Entität des Freiheitsbegriffes, ähnlich wie in den »Freien Belagerten« von Dionysios Solomos.

Evanthia ist noch ein anderes Dramenwerk zugeschrieben worden: der englische Reisende Charles MacFarlan berichtet folgendes: »A tragedy – ›The death of Marko Bossari‹ – which was playing at the island of Syra in the autumn of 1827, to the delight of the Greeks, was the production of a young lady of good family»[159]. In der französischen Ausgabe des Werkes, wird auch der Name der jungen Frau genannt[160]. Diese Angabe kann sich nur auf Tinos beziehen, wo 1825 ein »Markos Botsaris« aufgeführt wurde[161], oder auf den »Tod des Markos Botsaris« von Theodoros Alkaios, der aber erst Anfang 1829 in Hermoupolis zur Vorstellung kam[162]; in jedem Fall handelt es sich kaum um ein Werk von Evanthia Kaïri[163]. Doch ist dies bezeichnend für den Ruf, den sie damals schon genoß. Die Nachricht, daß der »Nikiratos« 1827 auf Syra aufgeführt worden sei, ist wahrscheinlich fehlerhaft[164]. Dies wurde von Andreas Drakakis 1979 richtiggestellt[165]. Wahrscheinlicher scheint eine Aufführung des Werkes durch die Laientruppe K. Kalognomos-G. Mantzouranis Ende 1830

158 Ein anderer Zugang bei Stivanaki, *op. cit.*, S. 273 ff.

159 Ch. MacFarlaine, *Constantinople*, London 1828 (2. Ausgabe 1829), vol. II, S. 293.

160 Ders., *Constantinople et la Turquie en 1826 et 1827*, Paris 1829, vol. II, S. 274.

161 Ambelas, *op. cit.*, S. 483 und Vakalopoulos, *op. cit.*, S. 67.

162 Dazu Puchner, »Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία«, *op. cit.*

163 Dimou, *op. cit.*, S. 47.

164 Laskaris, *op. cit.*, Bd. I, S. 259, G. Sideris, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, Bd. I, Athen 1990, S. 27.

165 Dimou, *op. cit.*, S. 24 ff. Der Passus in der *Histoire de la Revolution grecque*, lautet folgendermaßen: »En 1826 se trouvait à l'île de Syra le professeur Théophile Kaïris, vieillard distingué par ses rares vertus autant que par ses vastes connaissances. Je l'allai visiter un jour; sous le même toit vivait, appui de sa vieillesse, la célèbre Evanthie, sa sœur, auteur d'un drama qui sous le nom de Nicerate, depeint énergiquement la catastrophe de Missolonghi. Je ne pus me défendre d'un sentiment de vénération et d'un touchant interêt en penetrant dans cet asile; J'y vis pour la prémière fois Evanthie, jeune, modeste, unissant les charmes de la beauté à ceux de l'instruction; Je la felicitai sur l'heureux succès de son Nicerate, qui venait de paraître …« (Soutzo, *op. cit.*, S. 407). Der »heureux succès« bezieht sich auf die Ausgabe, nicht auf die Vorstellung.

in Hermoupolis[166], mit Sicherheit ist aber erst eine Vorstellung durch die Truppe Michalopoulos 1838 nachzuweisen[167]. Das schmälert nicht die Möglichkeit früherer Aufführungen, da das Werk von Alexandros Soutsos bereits 1827 hochgelobt wurde. Schon 1837 wurde es in Athen gespielt, auf wiederholtes Verlangen des Publikums, wie es in der Quelle heißt[168], als »Der Fall von Mesolongi« (»Η Άλωσις του Μεσολογγίου«) zweimal, wobei besonders das spektakuläre Finale hervorgehoben wird. Im selben Jahr fand auch eine Palastaufführung statt, von der wir einige interessante Details kennen. Organisator war ein gewisser Junker von Ow, Ausführende griechische Laienspieler[169]. Diese Vorstellung sieht auch das Ehrenfräulein J. von Nordenflycht und schickt einer Freundin in Oldenburg den Theaterzettel[170]. In Athen war das Stück nicht mehr zu sehen[171], wohl aber in Mesolongi selbst 1838[172] (nach Angabe von Kostis Palamas auch noch 1869)[173], und Schüler von Theophilos Kaïris sollen das Werk in seiner Schule auf Andros gespielt haben[174].

Im Gegensatz zu Mitio und Elisabeth hatte Evanthia doch einen gewissen Bühnenerfolg. »Nikiratos« wurde 1972 in einem photomechanischen Reprint von der

166 Drakakis, »Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου«, *op. cit.*, S. 52 ff. Anm. 16a, Dimou, *op. cit.*, S. 88.

167 Zeitung »Ερμής« 25. 6. 1838.

168 Zeitung »Φήμη« I, Nr. 16, 6. 5. 1837), Laskaris, *op. cit.*, Bd. II, S. 219 Anm. 4, Spathis, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο, op. cit.*, S. 223, 242 ff.

169 J. Bor. Ow, *Aufzeichnungen eines Junkers am Hof zu Athen,* nach seinem Tod herausgegeben von … Pest, Wien und Leipzig 1854, S. 35 ff. Die Aufführung, in der der Junker selbst die Hauptrolle spielte (seine Griechischkenntnisse waren leidlich), dauerte ungefähr eine Stunde. Es gelang ihm nicht, eine Griechin für die Rolle der Kleoniki zu gewinnen. So mußte er ein Werk wählen, in dem vorwiegend Männer spielten. Er beschreibt auch den Inhalt des Stückes, so daß kein Zweifel bestehen kann. Die Explosion am Ende des Werkes sei nicht gelungen, weil das Pulver, das der Hofapotheker vorbereitet hatte, nicht Feuer fangen wollte, aber das Orchester mit der großen Trommel habe diesen Effekt vollkommen ersetzt. Auch das Schwert des Ibrahim wollte nicht im richtigen Augenblick aus der rostigen Scheide fahren. Schauspieler seien neben ihm sechs junge Griechen gewesen; keiner habe seinen Textpart vergessen. Nach der Vorstellung habe es einen Ball gegeben.

170 »Vor etlichen Tagen hatten wir auf unserm kleinen Theater ein Drama in griechischer Sprache, welches sehr gut ausfiel und mir, da ich nun doch schon etwas davon verstehe, viel Vergnügen machte. Den griechischen, mit der Vignette von der Akropolis geschmückten Zettel lege ich bei« (J. von Nordenflycht, *Briefe einer Hofdame in Athen an eine Freundin in Deutschland,* Leipzig 1845, S. 50).

171 K. Georgakaki, »Θέατρο Αθηνών: οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα«, *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 2 (1998) S. 143–180.

172 Laskaris, *op. cit.*, Bd. I, S. 259 Anm. 1.

173 W. Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Athen 1995, S. 57.

174 Laskaris gibt keine diesbezügliche Quelle an.

Historischen und Ethnologischen Gesellschaft Griechenlands neuaufgelegt[175]. Ein später Raubdruck von Elpis Kyriakou, die das Werk als ihre eigenes ausgibt, läßt sich für 1870 nachweisen[176]. Doch auf Heptanesos wurde es von dem Italiener Severiano Fogacci aus Ancona in italienische Verse übertragen; Fogacci verblieb wegen seiner Teilnahme an der Revolution von 1831 ganze 16 Jahre auf Korfu, wo seine Übersetzung 1841 im korfiotischen »Album Ionio« und 1853 nochmals in Ancona gedruckt wurde[177]. Doch auch als Lesestück und Literaturprodukt fand das Werk frühe Anerkennung durch Alexandros Soutsos (1827 in der Zeitung von Hermoupolis[178], ein Jahr später in seiner französisch verfaßten Geschichte der Griechischen Revolution, wo sich auch Passagen des Werkes in französischer Übersetzung finden[179]). Die Urteile blieben vorerst noch positiv: Iak. Rizos Neroulos in seinen *Cours de Littérature Grecque Moderne* 1827[180] und Ch. Parmenidis, der die Aufführung 1838 auf Syra gesehen hat[181]. Dann wird es still um das Werk. Aus den Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts fehlt es meist völlig[182] und die Theatergeschichten gehen eher lieblos mit ihm um: Laskaris fokussiert vor allem auf das Zusammentreffen mit Alexan-

---

175 Wie oben. Bei Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 360 nicht angegeben.

176 Laskaris, *op. cit.*, Bd. I, S. 259, Ladogianni, *op. cit.*, S. 83.

177 Paschalis, *op. cit.*, S. 29, Sp. De Viazis, »Σιβηριανός Φογάτσης«, *Κυψέλη* (Zante) ΣΤ΄ (1885) Heft 15–16. Diese Übersetzung löste in Italien ein gewisses Echo aus, wo gleich mehrere Dramen über den heroischen Exodus von Mesolongi entstanden sind (M. Perlorentzou, »Το δράμα Νικήρατος και οι ιταλικές απηχήσεις του«, *Ανδριακά Χρονικά* 31: *Ευανθία Καΐρη. Διακόσια χρόνια από τη γέννησή της 1799–1999. Πρακτικά Συμποσίου, Ἄνδρος 4 Σεπτ. 1999,* Andros 2000, S. 63–86). Vgl. dies., »Echi italiani di *Nikiratos*, opera drammatica di Evanthia N. Kaïri«, *III Convegno Nazionale di Studi Neogreci. Italia e Greca: Due culture a confronto,* Palermo: 19–20 ottobre 1989, Catania: 21 ottobre 1989, *Atti*, Palermo 1991, S. 211–228. Dieselbe Autorin hat auch den Aufruf an die Philhelleninnen übersetzt (»La *Lettera alle Filellene* di Evanthia N. Kaïri: Grecia-Europa nel 1825. Problemi e precisazioni«, *Annali della Facoltà di Lungue e Letterature Straniere dell' Università di Bari,* Terza serie/1988/VIII, 1–2, S. 231–264).

178 Wie oben (»Φίλος του Νόμου« Nr. 266, 7. 2. 1827). Er hebt die Bewahrung der drei Einheiten hervor, die leidenschaftlichen Szenen, in denen Spuren eines tragischen Genies zu sehen seien, die den Stempel der dramatischen Kunst trügen usw. Die Autorin, die namentlich genannt wird, sei in den griechischen Musenchor einzureihen und er hoffe, sie werde den Griechischen Parnaß noch mit anderen leuchtenden Beispielen ihrer Kunst schmücken.

179 Soutzo, *op. cit.*, S. 407. Griechisch bei Laskaris, *op. cit.*, Bd. I, S. 259 ff.

180 Jak. Rizou-Neroulou, *Cours de Littérature Grecque Moderne,* Genève 1827, S.156.

181 Paschalis, *Ευανθία Καΐρη*, *op. cit.*, S. 41.

182 Vgl. bloß K. Th. Dimaras, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 4. Ausgabe, Athen 1968, S. 210 und P. Mastrodimitris, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία,* 6. Ausgabe, Athen 1996, S. 311.

dros Soutsos[183], Sideris beschränkt sich auf die bloße Angabe[184], Valsas liefert eine Inhaltsbeschreibung, doch seine ästhetischen Urteile sind von der Sprachfrage getönt[185], Siatopoulos geht nur kurz darauf ein[186]. Erst die neueren Studien finden zu einem gerechteren und historisch ausgewogenerem Urteil[187]. Doch bloß Stivanaki und Dimou liefern umfangreichere und tiefergehende Analysen[188].

Weibliche Literaten waren bisher nur aus dem phanariotischen Bereich bekannt, wie etwa Roxandra Mavrokordatou in Bukarest im 17. Jahrhundert[189], oder später wie Rallou und Aikaterina Soutsou, die moraldidaktische Schriften aus dem Französischen übersetzt haben[190]. Auch findet das weibliche Triptychon der Dramatik in den Jahren der griechischen Revolution nicht gleich Nachfolge: erst später im 19. Jahrhundert, mit der patriotischen Dramatik der Antonia Kambouraki, die meist Kreta betreffen, aber auch den Exodus von Mesolongi[191], gleichsam eine Fortset-

183 Laskaris, *op. cit.*, Bd. I, S. 258.

184 Sideris, *op. cit.*, S. 27.

185 In der griechischen Übersetzung von Ch. Bakonikola-Georgopoulou: M. Valsas, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900,* Athen 1994, S. 315 f.

186 D. Siatopoulos, *Το θέατρο του εικοσιένα,* Athen o. J., S. 158 f.

187 Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο, op. cit.*, S. 68 f., Tabaki, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις, op. cit.*, S. 70. 115 f.

188 Stivanaki, *op. cit.*, Dimou, *op. cit.*, S. 19–46. Zum Chorgebrauch und zum Vergleich mit Shelley und Byron auch Str. E. Constantinidis, »Korais's Dream and Kaïris' Drama: A Chorus of Greek Women«, *Journal of the Hellenic Diaspora* 24/2 (1998) S. 7–23: »Likewise, theater historians have underestimated this young woman's contribution to the formation of Greek national drama …« (*op. cit.*, S. 9), »*Nikiratos* is an interpretation and an enactment of the colonial situation, recognizing the contribution of Greek women to the cause of national emancipation« (S. 15). Vgl. auch Perlorentzou, *op. cit.* In das Literaturlexikon von Patakis (2007) sind nur Elisabet und Evanthia aufgenommen, nicht Mitio. Werkausgabe nun bei W. Puchner, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιώ Σακελλαρίου: »Η ευγνώμων δούλη«, »Η πανούργος χήρα« (1818), Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: »Φιλάργυρος« (1823/24), Ευανθία Καΐρη: »Νικήρατος« (1826)*, Athen, Ouranis-Stiftung 2003 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 4).

189 Mutter von Alexandros Mavrokordatos »εξ απορρήτων« und seinem Bruder Nikolaos, dem *scriptor* der Handschrift, die fünf religiöse Stücke der chiotischen Dramatik des 17. Jahrhunderts enthalten (M. I. Manousakas/W. Puchner, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θέατρου του ΙΖ΄ αιώνα. Έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά.* Έκδοση κριτική, με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια, Athen 2000).

190 Erstere »Avis d'une mère à sa fille« von Mad. Anne Thérèse de Lambert, letztere »Entretiens de Phocion sur la rapport de la moral avec la politique« von G. Bounot de Mably (Kitromilides, *op. cit.*).

191 »Γεώργιος Παπαδάκης«, Athen 1847, »Λάμπρω«, Mesolongi 1861, »Η έξοδος του Μεσολογγίου«, Athen 1875 (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 388, 412, 530).

zung des Werkes von Evanthia Kaïri[192]. Somit stellen die drei Frauen im frühen 19. Jahrhundert, die Pfarrerstochter und Arztfrau, die eingeschlosse Aristokratentochter und die kleine Schwester des Theosophen, einen bemerkenswerten (Zu)Fall der griechischen Literaturgeschichte dar, da sie unabhängig voneinander ein bemerkenswertes empanzipatorisches Bewußtsein entfalten, zwar nicht »feministisch« im heutigen Sinne, doch wohl verankert im Solidaritätsgefühl des »schwachen« Geschlechts, das sich gegen eine ungerechte Männerwelt, sei es im Altersunterschied der Ehepartner, in der Isolation des gehüteten Schatzes der Familienehre oder auf dem Feld der Waffengewalt und des politischen Kalküls, zur Wehr setzt, mit den humoristischen Waffen der Komödie, als Anklage und dämonische Satire, oder als internationaler Aufruf gegen die Ungleichheit des Befreiungskrieges, wo ein kleines Volk im äußersten Süden Europas gegen eine der Großmächte der Zeit antritt. In allen drei Fällen sind die Dramenwerke explizit an die »Leserinnen« oder »Griechinnen« gerichtet; Lehrexempel und Fallbeispiele von frühen Formen der Frauenbewegung in Griechenland.

192 Dazu im nächsten Kaptiel des Bandes. Zum Vergleich mit dem Einakter »Es lebe Mesolongi« (»Να ζη το Μεσολόγγι«) von Vasilis Rotas (1928) vgl. W. Puchner, »›Να ζη το Μεσολόγγι‹ του Βασίλη Ρώτα (1928) και ο ›Νικήρατος‹ της Ευανθίας Καΐρη (1826). Περιστασιακά σημειώματα μιας διαχρονικής ανάγνωσης«, *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen 2001, S. 358–364.

Die patriotische Dramatik im 19. Jahrhundert

Die griechische Dramatik des 19. Jahrhundert hat eine ganz eigene Gattung hervorgebracht, das sogenannte »patriotische« Drama. Es bringt gewöhnlich Heroen und Episoden des Befreiungskampfes von 1821 auf die Bühne. In patriotischem Geist wurden aber auch Tragödien mit antiken Thematiken und historische Schlüsseldramen mit dem Tyrannenmordmotiv geschrieben, wie »Harmodios und Aristogeiton« von Georgios Lassanis (1819) oder »Timoleon« von Ioannis Zambelios (Wien 1818), aber auch Türkenkampfstücke wie der »Skenderbey« (»Γεώργιος Καστριώτης«) des gleichen Zambelios, Dramen um den Suliotenaufstand oder die Rührgeschichte um Ali Pascha und die griechische Haremsdame Frosyni, die im See von Ioannina ihren Tod findet. Dazu kommt dann die reiche thematische Palette der Revolution von 1821 sowie weitere Aufstände in den beim Osmanischen Reich verbliebenen Gebieten, besonders der Holocaust des kretischen Klosters Arkadi 1866 und die Auseinandersetzungen um Makedonien zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die griechische patriotische Dramatik ist auch eng mit dem europäischen Drama des Philhellenismus verknüpft, das seine Kulmination mit dem Tod von Lord Byron 1824, dem Exodus von Mesolongi 1826 und der Seeschlacht von Navarino 1827 erfährt[1]. Zu den historischen Schlüsselstücken zählen auch Dramenwerke um byzantinische Heroen, wie den letzten Kaiser Konstantinos Palaiologos, wo der Fall Konstantinopels (Halosis) und die Idee der Wiedereinnahme (Μεγαλή Ιδέα) zusammentreffen. Der »Konstantinos Palaiologos« von Zambelios wurde in Konstantinopel wenige Monate vor dem Ausbruch des griechischen Aufstandes von 1821, offenbar organisiert von Mitgliedern des »Freundesbundes« (Φιλική Εταιρία), in einer geheimen Laienaufführung gegeben; die Türken entdecken die Vorstellung, der Besitzer des Saales wird geköpft, den Schauspielern gelingt es zu entfliehen[2]. Das kühne Unterfangen vereinigt eine Reihe von historischen Symbo-

1 W. Puchner, »Die griechische Revolution von 1821 auf dem europäischen Theater. Ein Kapitel bürgerlicher Trivialdramatik und romantisch-exotischer Melodramatik im europäischen Vormärz«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 133–168.

2 W. Puchner, »Το θέμα της Άλωσης στη νεοελληνική δραματουργία«, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, σσ. 302–317, bes. S. 307 ff. (mit Quellen und Bibliographie).

liken: im osmanischen Istanbul wird der Fall Konstantinopels 1453 wenige Monate vor dem griechischen Aufstand inszeniert, der nach den Vorstellungen der Aufständischen *la longue durée* zur Wiedereinname der Polis und zur Wiederherstellung des Reiches führen sollte.

In dieser Studie ist jedoch das »patriotische« Drama enger gefaßt: es behandelt führende Persönlichkeiten und exzeptionelle Episoden aus dem Unabhängigkeitskrieg von 1821, während historisch-»patriotische« Schlüsselstücke der historischen Tragödie zuzurechnen sind. Diese Unterscheidung hat gute Gründe. Einer davon ist die unmittelbare historische Nähe der Ereignisse: »Nikiratos« von Evanthia Kaïri wurde nur drei Monate nach dem heroischen Exodus von Mesolongi 1826 verfaßt, und der »Markos Botsaris« von Theodoros Alkaios wurde von ihm selbst in der Hauptrolle 1829 in Hermoupolis auf Syra vor Kämpfern und Flüchtlingen aufgeführt. Damit hat die »patriotische« Dramatik von 1821 eine andere Funktion als alle anderen Theaterstücke des 19. Jahrhunderts, war sie doch nicht nur Teil der staatlichen Ideologie, sondern vor allem Ausdruck der emotionellen Begeisterung breiter Populationsschichten; die Helden und Taten von 1821 sicherten für das 19. Jahrhundert und später noch von vornherein den Erfolg einer Aufführung, völlig unabhängig von der ästethischen und dramaturgischen Qualität des Bühnenwerkes oder den Schauspielerleistungen.

Aber auch in dramaturgischer Hinsicht unterscheidet sich die patriotische Dramatik, gewöhnlich in Versform und mehr oder weniger »gelehrter« Sprachführung zwischen der byzantinischen Hochsprache und der gesprochenen Misch-*koine* der Phanarioten; sie zeichnet sich durch mehrere gemeinsame Elemente aus: die Bühnenpopulation ist in zwei monolithische Blöcke geteilt, Griechen und Türken, nach axiologischen Kriterien die Guten und die Bösen; der Dramenkosmos fußt auf einem durchgehenden Schwarz-Weiß-Schema: die Sehnsucht nach Freiheit auf der einen Seite, blinde Tyrannei auf der anderen, Heroismus und Selbstaufopferung auf der Seite der Versklavten, Willkür und Unterwürfigkeit auf der Seite der Eroberer, Aufklärung und Demokratie bei den Griechen, Theokratie und Aberglaube bei den Türken. Doch fehlen Differenzierungen in beiden Lagern nicht: um der dramaturgischen Monotonie zu entgehen, zeigen auch die Idealhelden manchmal menschliche Regungen wie Zweifel und Furcht, auch fehlt der Verräter im griechischen Lager nicht, um die Handlung interessanter zu gestalten. Zur Spannungsstimulierung wird häufig der prophetische Traum bemüht, der den katastrophalen Ausgang der bevorstehenden Militäroperation voraussagt (entweder als äußerlicher Schicksalsspruch oder in das Unterbewußtsein des Helden verlagert): seinem unabwendbaren Ende begegnet der Anführer mit stoischer Gelassenheit oder auch beunruhigender Agonie; in jedem Fall wird er aber seine Pflicht tun. In dieser Dilemma-Situation

ergibt sich die Möglichkeit einer Reihe psychologischer Nuancierungen in seinem engeren Kreis, besonders bei den weiblichen Rollen, denen es eher gestattet ist, Unruhe zu offenbaren, zu warnen, zu verzweifeln, den Helden von seinem Vorsatz der Selbstaufopferung abbringen zu wollen usw. Ohne diesen Familienkreis mit Müttern, Schwestern, Geliebten, Töchtern, zusammen mit den Beratern, Unterführern, Verbündeten, Kampfgenossen und Verrätern, wären viele dieser Werke nicht mehr als eine Deskription von Schlachten und militärischen Operationen, mit Botenberichten über Scharmützel und Feindkontakte der Guerilla-Krieger, rhetorischen Tiraden und feurigen Reden vor der Schlacht über die Freiheit und das Vaterland, Geständnisse des unverrückbaren Glaubens an den Sieg während der Gefangenschaft in den Händen der Feinde, während der Belagerung, der Folterung und vor dem letztlichen Martyrium. Ohne diese Sekundärfiguren wäre das Identifikationsangebot und damit das Publikumsinteresse stark eingeschränkt.

Im Hinblick auf den dramatischen Aufbau, die ideologische Tendenz, die Sprachgebung und die Art der Wiedergabe der historischen Aktualität lassen sich drei Phasen der patriotischen Dramatik der Griechischen Revolution unterscheiden: 1. von der Revolution bis zum Ende der Herrschaft Otto I. 1862, da Ioannis Zambelios sein dramatisches Œuvre vollendet hat, sich die ersten professionellen Truppen konsolidieren, die Bayernherrschaft, die die Vorstellungen patriotischen Inhalts bekämpft hat[3], ihr Ende findet und die Universitäts-Preisausschreibungen für patriotische Literaturwerke einsetzen; 2. von der Landesverweisung Otto I. bis zum katastrophalen griechisch-türkischen Krieg von 1897, in welcher Phase die Dramenwettbewerbe zur Institution geworden sind, der politische Klimawandel und der Irredentismus zu einer wahren Flut von jambischen Historienstücken geführt hat, die allerdings kaum den Weg auf die Bühne gefunden haben, und 3. vom Jahrhundertbeginn und der Makedonischen Frage bis zum katastrophalen Kleinasien-Feldzug von 1922, dem Ende der »Großen Idee«, in welcher Phase der Patriotismus aufgrund der Balkankriege hohe Wellen schlägt und sich in einer popularen Dramenproduktion mit nationaler Thematik, nun schon zum Großteil in der Volkssprache, nach dem dramaturgischen Modell des dramatischen Provinzidylls und der melodramatischen Zugstücke französischer Provenienz, seine adäquaten Ausdruck findet[4].

---

3 Vgl. z. B. K. Th. Dimaras, »›Ρήγας Θεσσαλός‹. Αθησαύριστη έκδοση της τραγωδίας του Ιωάννη Ζαμπελίου«, *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Athen 1982, S. 157–164. Das Stück wurde 1833 gedruckt, 1836, 1837 und 1840 aufgeführt und 1843 neuerlich gedruckt.

4 Dazu übersichtsweise W. Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος –20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Athen 1999, S. 81–115.

Die erste Phase ist deutlich vom Werk des Ioannis Zambelios geprägt, der die Hälfte seiner zwölf Tragödien Persönlichkeiten des Freiheitskampfes von 1821 widmet: »Μάρκος Βόσσαρης«, »Γεώργιος Καραϊσκάκης«, »Χριστίνα Αναγνωστοπούλου«, »Ιωάννης Καποδίστριας«, »Διάκος« und »Οδυσσεύς Ανδρούσσος« (in der Gesamtausgabe Zante 1860). Die Tragödien von Alexandros Soutsos (»Αναστάσιος Τσαμαδός« und »Ιωάννης Μαυρομιχάλης«), während des Italienaufenthaltes der Brüder Soutsos 1824/25 entstanden, haben sich nicht erhalten. Es folgt eine wahre Flut von Tragödien mit charakteristischen Titeln wie »Der Tod des Karaiskakis« (»Ο θάνατος του Καραϊσκάκη, ή Η διάλυσις του ελληνικού στρατοπέδου εις την Αττικήν« 1828), »Charidimos aus Samos« (»Χαρίδημος ο Σάμιος« 1832), »Georgios Papadakis« (»Γεώργιος Παπαδάκης« 1847) usw. Besonders beliebt war die Figur von Markos Botsaris: 1825 wurde ein solches Werk auf Tinos gespielt (entweder von Theodoros Alkaios oder Alexandros Soutsos), 1829 das gleichnamige Werk von Alkaios in Hermoupolis[5]· es folgt Tommaso Zauli Sajani, der auf Korfu 1833 einen »Marco Bozzari« drucken läßt[6], und E. D. Exarchos in Athen 1840. Bis zum Ende des Jahrhunderts sind es zehn Werke mit diesem Thema. Der Thematik von 1821 widmen sich auch bekannte Namen: das »Totengespräch mit Ioannis Kapodistrias« von Panagiotis Soutsos (»Νεκρικός Διάλογος του Ιωάννου Καποδίστρια«) 1835, dessen romantische Form den klassizistischen Konventionen bereits entgeht, wie auch die Versdramen »Georgios Karaiskakis« (»Γεώργιος Καραϊσκάκης«) 1842 und »Efthymios Vlachavas« (»Ευθύμιος Βλαχάβας ή Η Ανάστασις του Ελληνικού Γένους«) 1851 über den Aufstand in Thessalien[7]; und Alexandros Rizos Rangavis gibt 1837 seine schon in München noch während der Erhebung verfaßte »Frosyni« (»Φροσύνη«) heraus sowie den »Vorabend der Griechischen Revolution« (»Η Παραμονή της Ελληνικής Επαναστάσεως«) 1840. Doch dazu noch detaillierter in der Folge.

Es gilt einleitend noch einige generellere Gesichtspunkte zu klären. Die patriotische Dramatik um die Revolution von 1821 scheint immer dann eine neuerliche

---

5 D. Spathis, »Η Ερμούπολη θεατρική πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους (1829–1839)«, im Sammelband: *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη, Πρακτικά Συμποσίου Ερμούπολη Σύρου – Αύγουστος 1994*, Athen 1996, S. 187–201, bes. S.188 ff. Zu der Aufführung, die dem Waffenführer und Schauspieler den Arrest einbrachte, vgl. W. Puchner, »Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης«, *Ράμπα και παλκοσένικο*, Athen 2004, S. 205–368, bes. S. 236 ff.

6 L. Droulia/K. Konti, *Ηπειρωτική βιβλιογραφία 1571–1980. Αυτοτελή δημοσιεύματα*, Athen 1984, Nr. 187.

7 Vgl. nun W. Puchner, *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικοίς και θεατρικοίς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην ελληνική ρομαντική δραματουργία 1830–1850*, Athen 2007, S. 489–570.

Renaissance zu erfahren, wenn nationale Krisen anstehen, eine äußere Gefahr für den zerbrechlichen und von den Großmächten abhängigen Kleinstaat droht oder ein Aufstand in den im Osmanischen Reich verbliebenen Gebieten hellenophoner Sprachzugehörigkeit ausbricht. Die Dramenproduktion wird jedoch zweifellos auch von den dramatischen Wettbewerben im Zeitraum von 1860 bis 1920 angeheizt, vor allem denen von Rallis, Voutsinas, Lassanis und Pantelidis, in deren Statuten gewisse thematische Vorgaben festgeschrieben sind, die auf die dramatische Wiedergabe von Helden und Episoden der jüngeren oder älteren nationalen Geschichte abzielen; die vielverzweigten Kriegshandlungen des Unabhängigkeitskampfes boten sich geradezu an für solche Dramatisierungen, die freilich vielfach die dramatischen Fähigkeiten der Preiskandidaten überschritten haben. Dies ist in den Urteilsbegründungen manchmal ausdrücklich festgehalten. Meist jedoch wurde vorwiegend nach rein thematischen Kriterien geurteilt; die ideologisierende Tendenz und die Kultivierung des Patriotismus in den Künsten und auf dem Theater gehörte schließlich zu den Zielen dieser Preisstiftungen. Doch wenn wir heute eher die Tendenz haben, die ephemere Trivialdramatik dieser Wettbewerbe zu verschmähen, die Phänomene hervorgebracht haben wie den professionellen Vielschreiber Antonios Antoniadis (1836–1905)[8], einem systematischen Themenbenützer der Revolutionsepisoden und skrupellosen Preisjäger, der die Jurien in eigens gedruckten Pamphleten beschimpfte, wenn das Urteil nicht zu seinen Gunsten ausfiel, so darf doch eine andere Dimension dieser Produktion nicht vergessen werden: die unmittelbare Beziehung zwischen Theater und Nationalpolitik, Dramatik und Nationalideologie, die bei fast allen Balkanvölkern zur Zeit der Nationswerdung sowohl im Bereich des Doppeladlers wie des Halbmonds anzutreffen ist, sei dies nun im Kulturkampf gegen die deutsche Hegemonialkultur der Habsburger Monarchie oder die gewaltsame territoriale Loslösung vom Osmanischen Reich durch militärische Erhebungen[9].

Aufgrund der intensiven Stereotypik von Thematiken, Bühnenpersonen, Handlungsstrukturen und dramaturgischer Ökonomie ist der Ausgangspunkt dieser Dramengattung von besonderem Interesse. Denn hier zeigen sich jene Innovationen, die sie von der vorherrschenden klassizistischen Tragödie unterscheiden und ihre diesbezüglichen Konventionen erneuern: die Kriegsereignisse werden nicht nur durch Botenberichte vermittelt, sondern zum Teil unmittelbar auf der Bühne dar-

8 Zu seinen Werken M. Valsas, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Εισαγωγή-μετάφραση Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Athen 1994, S. 415–420.

9 W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater,* Frankfurt etc. 1994.

gestellt (vor allem in den Finalszenen). Man könnte diese intensiver dargestellte Bühnenaktion der in den europäischen Hauptstädten dominierenden populären romantischen Schicksals- und Schauertragödie bzw. dem *mélodrame* zuschreiben. Doch die Rezeptionswege nach Griechenland bringen im Zeichen der Aufklärung selten Populartheaterformen. Es handelt sich eher um eine dramaturgische Notwendigkeit, die sich aus der Thematik der Werke selbst ergibt; und volksnahe Theaterformen können sich der Bühnenaktion nicht entschlagen, wie dies bei der *haute tragédie* eines Iak. Rizos Neroulos der Fall war; schon bei Lassanis ist die dramatische Form vereinfacht und die Handlung drastischer geworden[10]. Der Einfluß von Shakespeare über die Deutsche Romantik wird freilich erst viel später kommen.

I.

Der Anfang der patriotischen Dramatik über den Freiheitskampf von 1821–27 wurde mit der dreiaktigen Tragödie »Nikiratos« (1826) von Evanthia Kaïri über den Exodus von Mesolongi gemacht[11]. Vielleicht noch charakteristischer, weil die Elemente des rührenden Familiendramas fehlen, ist ein anderes frühes patriotisches Drama, »Der Fall von Psara« (»Η άλωσις των Ψαρών«) von Theodoros Alkaios (1780–1834), der sich auf die Eroberung der Insel Psara durch die Türken am 21. Juni 1824 bezieht. Der Waffenführer und Schauspieler Alkaios aus Mytilene hat als Augenzeuge gleich nach dem Vorfall (er konnte sich, obwohl verletzt, schwimmend retten) ein episches Versgedicht auf den Fall der Insel verfaßt[12], auf dem die spätere dramatische Bearbeitung (wahrscheinlich noch vor 1829) beruht. Das dreiaktige Stück entfernt sich mit seinen simplen Techniken der Dramatisierung einer epischen Vorlage noch mehr von der klassizistischen Dramaturgie als der »Nikiratos«; es handelt sich fast mehr um eine Chronik der militärischen Ereignisse. Alkaios ist ein typischer Fall von Waffenführern und Kämpfern im Freiheitskrieg, die zugleich Schauspieler bzw. Dramatiker gewesen sind: Georgios Lassanis, Michael Chourmouzis, Konstantinos Kyriakos-Aristias, der in der Schlacht von Drăgășani ver-

10 A. Tabaki, »Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου«: *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις*, Athen 1993, S. 91–108, W. Puchner (ed.), Ιακ. Ρίζου Νερουλού, *Τα Θεατρικά (»Ασπασία« 1813, »Πολυξένη« 1814, »Κορακιστικά« 1813)*, Athen, Ouranis-Stiftung 2002 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 2), Einleitung S. 13–238, ders. (ed.), Γεωργίου Λασσάνη, *Τα Θεατρικά: »Ελλάς« (Μόσχα 1829) και »Αρμόδιος και Αριστογείτων« (Οδησσός 1819, ανέκδοτο)*, Athen, Ouranis-Stiftung 2002 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 3), Einleitung S. 11–96.

11 Vgl. das vorige Kapitel dieses Bandes.

12 Erst 1853 zusammen mit dem Drama vom Sohn des Theodoros Alkaios herausgegeben.

wundet wurde, G. Avramiotis, Sp. Drakoulis, der in der genannten Schlacht sein Leben verlor, usw.[13].

Allein schon seine (in den Details durchaus unsichere) Biographie führt uns in die Welt des frühen patriotischen Dramas im Griechenland des 19. Jahrhunderts. Aus armen Verhältnissen auf der Insel Mytilene/Lesbos aufgewachsen, bekam Theodoros Meïmaroglou (den antiken Dichternamen hat er sich später zugelegt) Schulunterricht in Kydonies, Patmos, Konstantinopel und Bukarest, um sich 1801 im Griechischen Gymnasium von Iași zu finden und später Bediensteter am musenfreundlichen Hof von Alexandros Mourouzis zu werden. Vermutlich hat er an der »Achilles«-Vorstellung von A. Christopoulos (1805) mitgewirkt, später wird er in Bukarest (1820) die Rolle des Odysseus im selben Drama geben. 1815 verehelicht er sich mit Marigo Vranelli, die ihm als eine der ersten griechischen Schauspielerinnen ins Laienensemble von Bukarest (1817–1820) folgt, wo er wahrscheinlich auch in den »Freundesbund« (Φιλική Εταιρία) eingeweiht wird. Mit dem Ausbruch der Revolution begibt er sich nach Griechenland und wird Sekretät des Admirals Nik. Apostolidis in Psara. Er nimmt an den zahlreichen Ausfällen gegen die Türken teil, erlebt den Fall der Insel und rettet sich schwimmend nach Chios. In Syra stellt er eine Truppe von Landsleuten aus Mytilene zusammen, die in Kreta aktiv wird. In der Folge wird er zum Anführer einer Militärabteilung, die die Chioten engagieren, um ihre Heimatinsel zu befreien (1827/28). Der Feldzug ist nicht von Erfolg gekrönt, und die chiotischen Kaufleute weigern sich, die Soldaten zu bezahlen. Das ist der Hintergrund seiner kurzen theatralischen Aktivität in Hermoupolis 1828/29, wo er patriotische Stücke vor den Kämpfern und Flüchtlingen aufführt, die in dem neutralen Hafen aus allen Teilen Griechenlands zusammengeströmt sind. Für diese Laientruppe dürfte er seine drei patriotischen Dramen verfaßt haben. Details sind nur von der Aufführung des »Todes von Markos Botsaris« bekannt: am 31. 3. 1829 beschimpft er in der Hautprolle des legendären Waffenführers die Chioten in einem *ex tempore* als Verräter, wird verhaftet und muß sein Theater schließen. Seine Tätigkeit als Schauspieler wird in der Anklageschrift als mit der Waffenehre eines Offziers unvereinbar bezeichnet. In einem erhaltenen Pamphlet verteidigt Alkaios das Theater ganz im Sinne der Aufklärung als geistiges und ethisches Kulturgut, als Schule der Menschlichkeit und des Patriotismus. Schüler und Mitarbeiter, G. Kalognomos und G. Mantzouranis, führen diese Laienbühne im Zeitraum von 1830–1833 weiter, eine neue Truppe von Chr. Michalopoulos gibt Vorstellungen bis 1840. Syra ist mit Hermoupolis die erste Theaterhauptstadt des befreiten Griechenlands. Alkaios selbst

13 Vgl. W. Puchner, »Αγωνιστές και ηθοποιοί της Ελληνικής Επανάστασης. Μια ηρωική τυπολογία«, *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Athen 2006, S. 157–188 (mit der einschlägigen Bibliographie).

findet ein tragisches und frühes Ende: nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis wird er Unterführer einer irregulären Truppenabteilung in Eleusis; nach der Ermordung von Kapodistrias findet er sich auf der Seite der Partei, die für eine Verfassung eintritt, und bei einem zufälligen Scharmützel mit regulären französischen Truppen in Argos am 4. (17.) Januar 1833 kommt er ums Leben[14].

Alkaios ist der Verfasser von drei dreiaktigen Tragödien, vielleicht auch noch anderen, die nicht erhalten sind, sowie einem Versepos, Werke, die alle erst nach seinem Tod von seinem Sohn Xenophon herausgegeben worden sind: »Η άλωσις των Ψαρών« zusammen mit dem Versepos »Τα Ψαρά« (1853), »Pittakos von Mytilene« (»Πιττακός ο Μυτιληναίος« 1849) und »Der Tod des Markos Botsaris« (»Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη« 1841, 1876). Das Erscheinungsjahr der Dramen gibt keine Auskunft über die tatsächliche Reihenfolge. Aufgrund von textimmanenten Kriterien ist anzunehmen, daß der »Fall von Psara« wegen seiner fast primitiv zu nennenden Dramaturgie und dem Fehlen jeglicher weiblichen Rolle sein erstes Stück gewesen ist, während im Drama um Botsaris bereits seine Frau und seine Schwester eine gewisse Rolle spielen, d. h. die familiäre und emotionelle Komponente der simplen Struktur der bloßen Chronik der Ereignisse hinzugefügt wird. Das dritte Stück führt nach Lesbos im 7. Jahrhundert v. Chr. in die Auseinandersetzungen von Pittakos mit dem Tyrannen Melanchros: hier befindet sich Sappho zwischen den beiden Lagern; Sprache und Vers befinden sich in einem bereits elaborierteren Stadium. Sollte der »Fall von Psara« tatsächlich vor dem »Tod von Markos Botsaris« verfaßt worden sein, was das Wahrscheinlichste ist, so ergibt sich ein *terminus ante quem* von 1829.

Mit diesem Urtyp des patriotischen Dramas sind auch die invariablen Stereotypelemente der Dramaturgie und Handlungsführung gegeben: die Hoffnungen auf Rettung und Sieg erweisen sich sukzessiv als trügerisch, die Handlung wird vor

14 Dazu G. Valetas, *Θεόδωρος Αλκαίος. Ο βάρδος και καπετάνιος του Εικοσιένα. Τα πρώτα θεατρικά*, Athen 1971 (erste Auflage 1943), Nik. Laskaris, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, 2 Bde., Athen 1938/39, Bd. I, S. 288–293, D. Vardouniotis, »Η εν Άργει σφαγή κατά το 1833«, *Παρνασσός* 14 (1891) S. 96 ff., N. E. Karantinos, »Θεατρικόν επεισόδιον του 1829«, *Ηώς* II (1940) S. 33 ff., Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, »Οι Έλληνες ηθοποιοί 1800–1917: Η δύσβατη πορεία«, *80 Χρόνια Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, 1917–1997*, Athen 1999, S. 33–80, bes. S. 35–40, 46, 51, M. Dimou, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19ο αιώνα (1826–1900). Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής,* 3 Bde., Diss. Athen 2001, S. 53 ff., A. Drakakis, »Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου, Σύρα 1826–1861«, *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 22 (1979) S. 23–81, bes. S. 36 ff., Valsas, *op. cit.*, S. 333 ff., W. Puchner, »Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης«, *Ελληνικά* 52/2 (2002) S. 305–361, 53/1 (2003) S. 93–130.

allem durch Botenberichte vorangetrieben, das Finale bringt die Kampfhandlungen und den Heldentod (das Martyrium oder den Tyrannenmord) auf der Bühne. Es geht um den volksnahen Typ einer Tragödie der Aufopferung für die Freiheit des Landes, um eine Art ritueller Darstellung des Patriotismus der Kämpfer, um einen Text, der nicht so sehr »Literatur« sein will oder Tragödie im Sinne des klassizistischen Dramaturgie, sondern verlebendigte Chronik und Augenzeugenbericht, bereichert mit patriotischer Rhetorik und dem spektakulären Finale. Man ist nicht allzu weit entfernt von den »heroischen« Vorstellungen des Schattentheaters[15]. Die Sprachführung ist eine einfache und volksnahe *katharevousa* in politischem Vers (15silber) in flüssigen Rhythmen geschrieben und bereichert mit Sentenzen, Sprichwörtern und eingängigen Formulierungen. Auf die Verskunst wird kaum großer Wert gelegt, die Tradition des Dekapentasyllabos in der Volksliteratur bahnt sich von allein ihren Weg. Dies ist der Sprachduktus der Vorstellungen in Bukarest, Odessa und Iași vor der Revolution[16] sowie der phanariotischen Dramatik. Verständnisschwierigkeiten scheint es keine gegeben zu haben, denn Alkaios' Publikum in Hermoupolis bestand aus einfachen Leuten, Flüchtlingen und Freiheitskämpfern. Der mit Sicherheit damals aufgeführte »Tod des Markos Botsaris« hatte noch eine gewisse Bühnenlaufbahn zu verzeichnen: 1829, vielleicht 1836 und wahrscheinlicher 1841 in Athen, zwischen 1845 und 1850[17], 1863, vielleicht 1864 auf Korfu und in Alexandria, 1866 in Hermoupolis, 1867 in Athen, 1868 (und 1871?) auf Syra, Athen 1871 und 1875[18]; Druckausgaben 1841 και 1876, doch ist der Drucktext korrumpiert und mit weitläufigen Zusätzen des Dichters G. Paraschos versehen, die bereits einen Stilbruch darstellen.

Die kurze dreiaktige Tragödie (716 Verse)[19] folgt dem Versepos »Psara«, das gleich nach dem Fall der Insel verfaßt wurde. Die Abhängigkeit der Dramenfassung ist durch zahlreiche Textentsprechungen nachweisbar. Die *dramatis personae*

15 W. Puchner, »Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο *Κατσαντώνης* του Αντώνιου Μόλλα«, *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen 2001, S. 365–393.

16 W. Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten«, *Maske und Kothurn* 21 (1975) S. 235–262.

17 K. Georgakaki, »Θέατρο Αθηνών: οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα«, *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 2 (1998) S. 143–181, bes. S. 176.

18 Th. Hatzipantazis, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Bd. I/2, *Παράρτημα 1828–1875*, Heraklion 2002, S. 408, 435, 534, 436, 552, 556, 580, 610, 654, 692, 776, 1010.

19 Zur Handlung vgl. auch Th. Hatzipantazis, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Heraklion 2006, S. 288f.

sind: Nikolaos Apostolou, Admiral (bei dem Alkaios Sekretär war), Dimitrios Vratsanos, bejahrter Anführer des Altenrats, Andreas Mavrogiannis, kampffähiges Mitglied des Altenrats, Abgeordnete, Bürger, ein Diener als Bote, Chor der Frauen, und die Waffenführer Radis und Lampros aus Roumelien; auf Seite der Türken erscheinen ein Unterhändler und der Bey mit Soldaten. Der I. Akt (230 Verse) beginnt mit einer Beratungsszene, wo der Plan des Admirals, der osmanischen Flotte auf offener See zu begegnen, vom Altenrat abgelehnt wird, der der Verteidigung auf der Insel den Vorzug gibt. Szene I/2 bringt den üblichen Unterhändler der anderen Seite, dessen Vorschläge abgelehnt werden (I/3); er stellt sich überdies als Spion heraus (I/4). Der »Telegraph« bringt die Nachricht, daß die feindliche Flotte im Anzug ist (I/5), die Schiffe in Antipsara sollen einsatzbereit sein (I/6), und zu Aktende bringt der Bote die Nachricht vom Beginn der Kampfhandlungen (I/7). Der II. Akt (258 Verse) spielt sich in der Nacht ab: Altenrat und Abgeordnete fragen sich, was geschehen sei (II/1). Der Diener bringt die Nachricht, daß die Türken bei Xirokampos angreifen, der schwächsten Stelle in der Verteidung der Insel; der Wind sei abgeflaut, auch wenn die Schiffe zu Hilfe eilten, sei es nicht sicher, ob sie mit Rudern allein rechtzeitig einträfen (II/2). Der alte Vratsanos sieht einen Sieg voraus (II/3). Ein Bürger bringt die Nachricht, daß die griechische Flotte zum Entsatz unterwegs sei, doch mit Rudern allein käme sie nicht rasch genug vorwärts (II/4). Ein anderer Bürger bringt die Kunde, das Mavrogiannis in Xirokampos dringend Hilfe nötig habe, Soldaten und Geschütze, sollten die Schiffe nicht rechtzeitig eintreffen (II/5). Im Morgengrauen ist schon der Kampflärm zu hören, Vratsanos hofft auf die Hilfe Gottes (II/6). Der Diener kommt mit schlechten Neuigkeiten: wenn nicht sofort Verstärkung einträfe, sei die Landung der türkischen Flotte in Xirokampos nicht mehr aufzuhalten (II/7); in einem langen Botenbericht wird die Rede von Mavrogiannis an die Soldaten vor der Entscheidungsschlacht wiedergegeben. Am Aktende (II/8) führt der Chor der Frauen an, daß die Türken schon in der Stadt seien und zusammen mit den Kindern stürzen sie sich ins Meer, um sich zu retten oder zu ertrinken. In Akt III (228 Verse) verschanzt sich der Altenrat in der Burg von Palaiaokastro, die im »Hintergrund des Theaters« zu sehen ist; vor den Türken flüchtende Soldaten kommen auf die Bühne, unter anderem auch der Diener, der in eine umfangreichen Botenbericht das heroische Ende von Mavrogiannis berichtet, seine letzten Worte an die Soldaten usw. (III/1). Ein anderer Freiwilliger berichtet, daß die Hilfe zu spät eingetroffen sei, die Landung sei auch an anderen Stellen vor sich gegangen (III/2). Radis erscheint und kündigt einen Unterhändler des Feindes an, doch der alte Vratsanos auf der Burgmauer lehnt jegliche Verhandlung ab (III/3). Da erscheint auch Lampros und der Holocaust statt der Übergabe wird beschlossen; Wachen bringen die Nachricht vom Vorrücken der Türken auf

allen Seiten. Endlich (III/6) erscheint der Bey mit den osmanischen Soldaten und die Kampfhandlungen ereignen sich auf der Bühne vor den Augen der Zuschauer; Lampros und Rados fallen in der Schlacht, während Vratsanos die brennende Fakkel in den Pulverturm wirft und das Stück mit einer gewaltigen Explosion endet[20].

So in etwa sieht das Grundskellett der Dramaturgie des patriotischen Dramas aus. Zu den bekannten und vielfach dramatisierten Episoden treten auch lokale »Spezialitäten«, wie z. B. das dreiaktige lyrische Drama »Dimitrios Kallergis«, das in Patras 1844 veröffentlicht wurde[21]; es bezieht sich nicht auf die Familie Kallergis der Revolution von St. Titus im venezianischen Kreta, sondern auf eine Episode im Freiheitskampf 1825, wo kretische Freiheitskämpfer, die in der Peloponnes tätig sind, den Entschluß fassen, ihre Heimatinsel von der Türkenherrschaft zu befreien und mit Schiffen aus Spetses in Gambrousa landen und die kretische Festung einnehmen[22]. Auf Heptanesos bildet sich eine Tradition italienischer Tragödien bzw. von Opernlibretti mit Episoden aus der Griechischen Revolution heraus, wie zu. B. »La terribile catastrofe di Missolunghi« von Basilio Bavea 1859, und »Marco Botsaris« von Giovanni Caccialupi 1860[23]. Doch die politische und historische Aktualität erweitert das thematische Repertoire laufend: 1832 wird ein »Kapodistrias«-Drama, schon bald nach seiner Ermordung verfaßt[24], und die Landesverweisung von Otto I. wird gleich in mehreren Werken gefeiert: »Μία, Δύο και Έξω, ήτοι Η έξωσις ενός τυράννου« 1862, »Η κατάργησις της βασιλείας του Όθωνος« 1863, »Η έξωσις του Όθωνος τριακονταετούς δυνάστου της Ελλάδος« 1871 usw.[25]. Neben den üblichen klassizistischen Vorbildern französischer Schule finden sich hie und

20 Text jetzt bei W. Puchner, *Θεοδώρου Αλκαίου, Πατριωτικές τραγωδίες της Ελληνικής Επανάστασης: »Η Άλωσις των Ψαρών«, »Θάνατος του Μάρκου Μπότζαρη«, »Πιττακός ο Μυτιληναίος«,* Athen, Ouranis Stiftung 2006 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 6) S. 145–183, Stückanalyse und Vergleich mit dem Versepos S. 60–87.

21 G. Ladogianni, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637–1879*, Athen 1996, Nr. 386, D. S. Ginis/V. G. Mexas, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800–1863*, 3 Bde., Athen 1939–57, Nr. 4038, N. D. Karavias, *Αχαϊκή βιβλιοθήκη. Συμβολή πρώτη (1765–1971)*, Athen 1972, Nr. 13.

22 Es handelt sich um eine Einheit von 300–400 Mann unter der Führung von Dimitris Kallergis und Emmanuel Antoniadis (Th. Detorakis, *Ιστορία της Κρήτης*, Athen 1986, S. 342). Der Autor des Werkes ist Nikitas Souliotis.

23 Droulia /Konti, *op. cit.*, Nr. 300.

24 »I. A. Καποδίστριας« von Y. Z. Avgerinos, herausgegeben zusammen mit einem »Markos Botsaris« und einem »Sokrates« Triest 1849 (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 149, Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 5022). Weitere Ausgabe Kefalonia 1854.

25 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 420, 160, 487. Der Stoff scheint beliebt gewesen zu sein. Noch 1906 verfassen P. Dimitrakopoulos und A. Kyriakou ein gleichnamiges Drama.

da auch andere dramaturgische Formen, wie z. B. in »Hellas«, Mesolongi 1849, wo historische Figuren eine Art metahistorisches Kaleidoskop der politischen Entwicklungen vom Tod des Rigas 1798 bis zur Ermordung des Kapodistrias geben und Hellas, als weibliche Personifikation (zusammen mit den drei Großmächten) in allegorischer Form auf der Bühne auftritt: während Rigas und Koraïs über die Alte Herrlichkeit diskutieren, beklagt die gequälte Mutter Hellas ihre osmanische Kettenknechtschaft; Alexandros Ypsilantis (Ausbruch der Revolution in der Moldau) küßt ihr die Hand und in der letzten Szene erscheint sie lächelnd und mit zerbrochenen Ketten vor Kapodistrias, Karaïskakis zieht ihr einen roten Schleier über, die Türken flüchten in Panik und mit patriotischen Hochrufen endet das Stück. Das Werk wurde auf Anstiftung eines höheren Offiziers von einem Lehrer in Mesolongi verfaßt[26] und stellt eine Art dramatisierten Geschichtsunterricht dar. Daneben gibt es auch Dramen, die nur äußerlich mit den Revolutionsereignissen verbunden sind, wie etwa die Tragödie »Der Priester des Freundesbundes« (»Ιερεύς των Φιλικών«, Korfu 1854) von Spyridon Melissinos, ein archaisierendes Werk in jambischen Elfsilbern, das 1864 auf Zante zur Aufführung kam[27]. Es geht um ein kunstloses Schauerdrama im Stil des frühen Shakespeare und der elisabethanischen *revenge tragedy*. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte wird die eigentliche Dramaturgie des patriotischen Dramas facettenreicher, die Bühnenpersonen lebendiger und ihre Handungen und Haltungen psychologisch besser begründet und weniger schematisch, während das narrative Element der dialogisierten Chronik zurücktritt: ein Beispiel dafür ist etwa der »Athanasios Diakos« von Leon Melas (1859), wo das Familiendrama mit seinen psychischen Dilemmata überwiegt und nicht das Martyrium des Helden, und eine Reihe von interessanten Nebenpersonen eingeführt sind[28]. Im Gegensatz zur vorrevolutionären Dramatik mit antiker Thematik bezieht sich die nachrevolutionäre nun direkt in Parallelen und Analogien auf die Ereignisse des Freiheitskampfes, z. B. die beiden lyrischen Dramen von Alexandros Zoïros, die 1861 in Hermoupolis zum Druck kamen und 1862 sofort in Korfu nachgedruckt wurden, mit den Titeln: »Ein Nachfahre des Timoleon, oder Vaterland, Mutter, Eros« und »Die Dreihundert, oder der Charakter des Alten Griechen« (»Είς απόγονος του Τιμολέοντος, ήτοι Πατρίς, Μήτηρ, Έρως« und »Οι Τριακόσιοι

26 Interessanterweise mit dem Namen Palamas, zehn Jahre vor der Geburt des Dichters (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 391, Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 4947).

27 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 43, Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 6244. Zur Beschreibung des blutrünstigen Stückes, mit Morden, Selbstmorden, Schändungen, Kindermorden, Verkleidungen usw. vgl. Sp. A. Evangelatos, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600–1900*, Diss. Athen 1970, S. 106.

28 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 402, Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 7962, späterhin noch nachgedruckt (z. B. 1893).

ήτοι ο Χαρακτήρ του Αρχαίου Έλληνος«)[29]. Auf den annexionswilligen Jonischen Inseln, vor 1864 noch unter britischem Protektorat, wurden Werke dieser patriotischen Dramenproduktion sofort nachgedruckt, aus denselben politischen Gründen beteiligten sich auch heptanesische Schriftsteller mit eigenen Werken überaus aktiv an dieser Thematik: Ioannis Zambelios, Nikolaos Timoleon Voulgareus, Spyridon Melissinos, Iosif Pieris, Georgios Avlichos, Georgios Andrikopoulos usw.[30]. Auch sprachlich unterscheidet sich diese Produktion nicht von der »Athener Schule«, so daß es fraglich bleibt, ob neben dem »Vasilikos« von Antonios Matesis (1829/30) die literaturhistorische Kategorie »Heptanesische Schule«, vor allem für die Dichtung und den Kreis um Solomos kreiert, für die Dramatik methodisch überhaupt gerechtfertigt ist[31].

II.

Die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bringen einige thematische Verschiebungen und vor allem Vervielfältigungen, sowohl was die Personen als auch die Episoden der Erhebung von 1821 betrifft. Dies ist vor allem das Werk der dramatischen Wettbewerbe und Preisausschreibungen[32], aber auch der Erhebungen gegen das Osmanische Reich in Thessalien, Epirus, Kreta und Zypern. Besonderen Widerhall fand der Holocaust des Klosters Arkadi 1866 auf Kreta[33], Werke zugunsten der aufständischen Kreter wurden verfaßt[34], kretische Schriftsteller greifen das patriotische Repertoire wieder auf[35]; im Zuge des Irredentismus genoß die Großinsel eine bevorzugte Stellung unter vielen anderen noch zu befreienden Gebie-

29 Ladogianni, *op. cit.* Nr. 410, Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 8528 (die zweite Auflage Nr. 8955).

30 Zur Analyse dieser Produktion Evangelatos, *op. cit.*, S. 105–152.

31 Vgl. W. Puchner, »Θέση και ιδαιτερότητα της επτανησιακής δραματουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου«, *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Athen 1999, S. 221–239.

32 P. Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851–1877*, Athènes 1989, K. Petrakou, *Οι Θεατρικοί Διαγωνισμοί (1870–1925)*, Athen 1999.

33 »Die Märtyrer von Arkadi« (»Οι μάρτυρες του Αρκαδίου« 1866) von Timoleon Ambelas wurde 1866 viermal aufgelegt und erfreute sich weiter Verbreitung, »Arkadi, oder die Massaker in Kreta« (»Το Αρκάδιον, ή Αι σφαγαί εν Κρήτη« 1867 und 1884) von Georgios Andrikopoulos, »Der Freiwillige von Kreta« (»Ο εθελοντής της Κρήτης« 1867) von Epameinondas Anninos usw. Vgl. Ladogianni, *op. cit.* Nr. 438, 445.

34 »Die Heilige Schar« (»Ο Ιερός Λόχος«, Hermoupolis 1866) von Timoleon Ambelas »πωλείται υπέρ των προσφύγων Κρητών« (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 437).

35 »Der Exodus von Mesolongi« (»Η έξοδος του Μεσολογγίου« 1875) der Kreterin Antonousa Kambouraki (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 530).

ten[36] und auf der Basis der beiden historischen Romane von Spyridon Zambelios über das venezianische Kreta (»Ιστορικά σκηνογραφήματα« 1860 und »Κρητικοί γάμοι« 1871) wurden die Anführer der Revolution von St. Titus 1363/64 zu Vorläufern der Bühnenhelden von 1821: »Leon Kallergis« (»Λέων Καλλέργης« 1871) von Timoleon Ambelas, »Οι Καλλέργαι« von Spyridon Vasileiadis 1869 und 1873, »Βάρδας Καλλέργης« 1874 von Alexandros Moraïtidis; aus dem zweiten Roman ist das Drama »Πέτρος Καντανολέος« 1871 von Timoleon Ambelas hervorgegangen[37]. Die Inbezugsetzung von Episoden des Freiheitskampfes mit »noch nicht befreiten« Gebieten ist unmittelbar. Einige Beispiele: »Nedelaka, oder Das Opfer türkischer Bestialität« (»Νεδέλκα, ή Θύμα της τουρκικής θηριωδίας« 1861) von Konstantinos Arvanitis in Brăila[38], »Lampro« (»Λάμπρω« 1861) der Antonousa Kambouraki aus Chania auf Kreta[39], die »Waise aus Samos« (»Σαμία η Ορφανή« 1863) von Alexandros Stamatiadis[40], »Leotzakos, oder die Märtyrer von Kythnos« (»Ο Λεωτζάκος, ή Οι Μάρτυρες της Κύθνου« 1863) von Dimosthenis Lymberios[41], »Der Fall von Chalkis durch Mohammed II.« (»Η άλωσις της Χαλκίδος υπό Μωάμεθ του Β΄« 1867) von Ioannis Veakis[42], »Die Flüchtlinge« (»Ο Φυγάδες« 1870) von P. Triantafyllidis über die Pontus-Griechen[43], »Das versklavte Chios« (»Χίος δούλη« 1871) von A. Stamatiadis nach dem gleichnamigen Epos Th. Orfanidis[44], »Die Katastrophe von Psara« (»Η Καταστροφή των Ψαρών« 1873) von Georgios Avli-

36 »Die Autonomie von Kreta« (»Η αυτονομία της Κρήτης« 1899) von Antonios Antoniadis, »Das befreite Kreta« (»Η Κρήτη ελευθέρα« 1902) von Ioannis Leftheriotis 1902, »Die Archontin von den Weißen Bergen« (»Η αρχοντούλα των Λευκών Ορέων« 1906) von Konstantinos Digenakis, »Der Sohn des Ida-Berges« (»Ο Γυιός του Ψηλορείτη« 1917) von Dimitrios Pippis usw.

37 Es wurde 1872 beim Dramenwettbewerb von Voutsinas unter dem Titel »Kreter und Venezianer« (»Κρήτες και Βενετοί«) eingereicht und in neuerer Bearbeitung 1873 in Syra aufgeführt sowie 1878 in Athen (Ausgabe 1879). Zu den beiden Romanen A. Sachinis, *Το ιστορικό μυθιστόρημα*, Athen 1957, S. 98–101 und 101–105, zu den Dramatisierungen auch G. G. Zoras, »Τα Πάθη της Κρήτης και ο Τιμ. Αμπελάς«, *Παρνασσός* 31 (1989) S.302–309. Vgl. auch Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 490, 460, 514 und 599.

38 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 157, Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 8767.

39 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 412, Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 8709.

40 Ladogianni, *op. cit.* Nr. 161, Ginis/Mexas *op. cit.*, Nr. 9656. Zweite Auflage Kairo 1887. Werkauszüge und Analyse in W. Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Bd. 2, *Από την Επανάσταση του 1821 ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, βιβλίο 1, Athen 2006, S. 324 ff. und 327 ff.

41 Ladogianni, *op. cit.* Nr. 424, Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 9814.

42 Ladogianni, *op. cit.* Nr. 444.

43 Ladogianni, *op. cit.* Nr. 477.

44 Preisgekrönt beim Wettbewerb von Rallis 1856, Smyrna 1873 erscheint eine andere dramatische Version von N. Vardopoulos. Weitere Ausgaben: Konstantinopel 1877 und Thessaloniki 1926 (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 182, zur Preisverleihung Moullas, *op. cit.*, S. 121).

chos, das gleichnamige Werk von Alexandros Moraïtidis 1876, usw.[45]; dazu treten Werke über die Erhängung des Patriarchen Gregorios V.[46] und die Übergriffe der (im Werk ursprünglich griechischen) Janitscharen[47], in den Tagen des komischen und dramatischen Idylls[48] in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war die Thematik der Heroinen der Revolution besonders beliebt: »Ευφροσύνη« von E. Vikela 1876, »Despo, die Heldin von Souli« (»Δέσπω η ηρωίς του Σουλίου« 1882) von Antonios Manousos 1882, »Frau Frosyni« (»Η Κερά-Φροσύνη« 1882) von Antonios Antoniadis, »Ευφροσύνη« von Dim. Vernardakis 1882, »Die Kleftentochter« (»Η Κλεφτοπούλα« 1882) desselben, »Bouboulina oder Fall von Tripolitsa« (»Μπουμπουλίνα ή Η άλωσις της Τριπολιτσάς« 1884) von Georgios Andrikopoulos 1884 usw.[49] Neben allgemeineren Werken über das Schicksal Griechenlands[50] und

45 Zweite Ausgabe Kefalonia 1883 (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 55, nicht preisgekrönt wegen der Volkssprache, Petrakou, *op. cit.*, S. 113, 1883 in Kefalonia aufgeführt, Evangelatos, *op. cit.*, S. 123). Zum Werk von Moraïtidis Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 549 (1876 Preis beim Wettbewerb von Nikomidis, Petrakou, *op. cit.*, S. 113, 1877 in Athen aufgeführt, Evangelatos, *op. cit.*, S. 121). Weiters: »Der Tod des Ali Pascha« (»Ο Θάνατος του Αλή Πασά« 1881) von D. Vougas, »Die Waise von Chios« (»Η ορφανή της Χίου« 1881) von A. Foivos, die Oper »Despo, die Heldin von Souli« (»Δέσπω η ηρωίς του Σουλίου« 1882) von A. Manousos in der Vertonung von P. Karrer, »Der Fluch des Kindes oder Das Massaker von Thessalien (»Η κατάρα του τέκνου ή Η σφαγή της Θεσσαλίας« 1884) von N. Kontos, »Frosyni« (»Φροσύνη« 1884) von Ioannis Farantatos, »Mesolongi und Klisova« (»Μεσολόγγι και Κλείσοβα« 1885) von A. Antoniadis, »Kuçuk Mehmed oder Die Revolution von 1821 in Zypern« (»Ο Κουτσούκ Μεχμέτ ή Το 1821 εν Κύπρω« 1888) von Theophilos Konstantinidis, »Versklavtes Zypern« (»Κύπρος δούλη« 1898) von Ioannis Karageorgiadis, ein ganzer Zyklus über Souli usw.

46 »Γρηγόριος ο Ε΄ ο Οικουμενικός Πατριάρχης« 1869 von Spyridon Zavitsanos, »Γρηγόριος Πέμπτος Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως« 1869 von Angelos Kalkanis (zuerst auf Italienisch 1863, Neuausgabe Zante 1868), »Γρηγόριος Ε΄ Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, Μάρτυς της Ελληνικής Ανεξαρτησίας« 1876 von L. Fortis (ebenfalls zuerst auf Italienisch) usw.

47 »Ο Γενίτσαρος« 1880 von Ant. Antoniadis, »Γενιτσάρων τελευταίαι ημέραι« 1881 von D. K., »Η καταστροφή των Γενιτσάρων« London 1887 von St. Xenos (verfaßt wahrscheinlich schon 1862, Neuausgabe 1917).

48 Zu den beiden Gattungen nun Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας, op. cit.*, S. 341 ff., 359 ff. (mit der älteren Bibliographie).

49 Weiters: »Φροσύνη« 1884 von Ioannis Farantatos, »Αικατερίνη Μαυρομιχάλη« 1891 von Angelos Kalkanis, »Η καπετάνισσα του Παρνασσού« 1893 von Ant. Antoniadis usw.

50 In Auswahl: »Τα προεόρτια του Ελληνικού Αγώνος« 1862 von P. S. Synodinos (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 421), »Ο θρίαμβος της Ελλάδος« 1865 von Vasilis Argyropoulos (Nr. 162), »Η πτώσις του Βυζαντίου« 1870 von Georgios Zades (Nr. 472), »Το πρώτον όπλον της Ελληνικής Επαναστάσεως« 1892 von Leonidas Doganis, »Το παιδομάζωμα« 1896 von Dim. Kambouroglou, »Πατρίς« 1895 von Ioannis Nikolaras, »Διατί ενικήθημεν« 1898 von Petros Lazaridis usw.

die bekannten Heldenfiguren von 1821[51] mit ihrem vorläufer Rigas Velestinlis[52], erscheinen nun auch neue Persönlichkeiten auf dem Feld: Alexandros Ypsilantis[53] und andere[54]. Sogar auf die Frage einer möglichen Assoziation mit Albanien wird eingegangen[55].

Die unmittelbare Miteinbeziehung der aktuellen Tagespolitik in die patriotische Dramatik ist mehr als deutlich. In bezug auf die dramatische Form nähert sich das patriotische Drama nun dem Aufbau der romanhaften melodramatischen Effekt- und Sensationsstücke mit ihrer Affektdramaturgie und der gelockerten Kausallogik der Handlungsführung, die die Repertoire der fahrenden Truppen in diesen Jahrzehnten überschwemmen; diese Dramaturgie ist auf Spannung und Überraschung angelegt und arbeitet vorwiegend mit Mitteln der Spektakularität und Bühnenrhetorik. Mit der Wende der Literaturgeneration von 1880 zur Volkskultur gewinnen die Helden von 1821 auch Elemente der *couleur locale* ihrer engeren Heimat, mit Dialektgebrauch, authentischen Kostümen, Volksbräuchen usw., wie dies in den komischen und dramatischen Idyllen der Zeit der Fall war, und kurz darauf in den Revuen und Vaudevilles[56]. In diesem Klima sind auch die »heroischen« Vorstellungen des Schattentheaters entstanden, die wirkliche und phantastische Hel-

51 »Αθανάσιος Διάκος« 1884 anonym, von Ant. Antoniadis: »Κατσαντώνης« 1885, »Οδυσσεύς Ανδρούτσος« 1886 und 1899, »Ο Διάκος και το Χάνι της Γραβιάς« 1893, »Ο Ήρως Μάρκος Μπότσαρης« 1897, »Ο αρχιστράτηγος Κολοκοτρώνης, ήτοι Κολοκοτρώνης ο πολιορκητής της Τριπόλεως«, »Θεόδωρος Κληρονόμος« 1904 usw.

52 »Ρήγας Φεραίος« 1886 von D. Kalapothakis, »Ο Ρήγας« 1888 von Aristomenis Provelengios.

53 »Αλέξανδρος Υψιλάντης« 1873 und 1881 von Spyridon Vasileiadis (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 504).

54 Die meisten davon vom Vielschreiber Ant. Antoniadis: »Αλήμπεης ο Κακοδικιώτης« 1883, »Λάμπρος Τζαβέλλας« 1884, »Ο Καλαματιανός Παναγιώτης ήτοι Η επανάστασις του 1821 εν Μεσσηνία« 1890, »Μήτρος Μπασδέκης, ο καπετάνιος της Ζαγοράς« 1894, »Ιωάννης Μαυρομιχάλης, ήτοι η Επανάστασις των Ορλώφ« 1896, »Ο Ζαφειράκης της Νιάουσας« 1899, von Nikolaos Kokkolatos »Ο εξόριστος Έλλην« 1896, von Ioannis Stamatoulis »Το αρχοντόπουλον Γιαννάκης Νοταράς« 1896 usw.

55 Der »Skenderbey« (»Σκενδέρ Βέης«) von Zambelios wird 1887 wiederaufgelegt, und Antonios Antoniadis schreibt seinen eigenen »Σκενδέρμπεης, ο βασιλεύς των Ηπειρωτών« 1889. Dazu T. P. Jochalas, *Ο Γεώργιος Καστριώτης Σκεντέρμπεης εις την νεοελληνικήν ιστοριογραφίαν και λογοτεχνίαν*, Thessaloniki 1975, S. 133 ff. und ders., »Giorgio Castriota Scanderbeg nella letteratura neogreca«, *Bolletino della Badia greca di Grottaferrata* 21 (1968) S. 57–70. Zu Werkanalyse und Komparation auch W. Puchner, »Skenderbey in der europäischen und balkanischen Dramatik«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 163–190.

56 Th. Hatzipantazis, *Το Κωμειδύλλιο*, Bd. 1, Athen 1981, ders./L. Maraka, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Athen 1977. Weitere Bibliographie in Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας, op. cit.*, S. 341 ff., 359 ff., 379 ff.

den von 1821 und ihr Martyrium auf die Bühne bringen; die komische Handlung steht in Kontrafaktur zur ernsten Haupthandlung[57]. Solche Werke haben Mimaros, Mollas, Xanthos, Spatharis (Vater und Sohn), Giorgopoulos, Manos, Michopoulos und viele andere auf die Leinwand gebracht[58], und solche Stücke wurden auch auf dem Puppentheater des Fasoulis gespielt, vor allem von Konitsiotis[59]. Manche dieser Stücke borgen sich ihre *sujets* aus dem Theater[60]. Zu den beliebtesten und am meisten aufgeführten patriotischen Dramen zählte »Armatolen und Kleften« (»Αρματωλοί και Κλέπται« 1864) von Chr. Samartzidis[61], »Versklavtes Chios« (»Χίος δούλη«)[62] und »Die Waise aus Samos« (»Η Σαμία ορφανή«) von E. Stamatiadis[63], die vor allem im griechischen Theater von Konstantinopel gespielt worden sind, wo patriotische Titel nicht geduldet waren. In diesen Stücken herrscht eine volksnahe Effektromantik vor, z. T. auch ein gewisser Erotizismus, der dem streng moralischen frühen patriotischen Drama unbekannt war; der Einfluß von Victor Hugo und der französischen Romantik ist deutlich in Werken wie »Der Vorabend der Griechischen Revolution« (»Η παραμονή της Ελληνικής Επαναστάσεως« 1874) von Alexandros Rizos Rangavis oder in »Thanos Kallisthenis« (»Θάνος Καλλισθένης« 1875) von Spyridon Vasileiadis, wo das Familiendrama die historische Tragödie bereits überlagert.

---

57 Puchner, »Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών«, *op. cit*.

58 Vgl. Nr. 165–246 in der Bibliographie von W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia 21) S. 238 ff. und ders., »Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα«, *Laographia* 31 (1976–78) S. 294–320, bes. S. 300 ff.

59 W. Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum 1978, A. Magouliotis, *Το ελληνικό κουκλοθέατρο του Φασουλή*, Athen 1997.

60 Z. B. die beiden ersten Werke im Band K. G., *Ο Καραγκιόζης. Δώδεκα κωμωδίες και το χρονικό του θεάτρου σκιών*, Athen 1973.

61 Es handelt sich um eine Dramatisierung des gleichnamigen Epos von G. Zalokostas (Ladogianni, *op. cit*., Nr. 426). Es wurde in Konstantinopel, auf Zante und in Athen 1867 gespielt (G. Sideris, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Bd. 1, Athen 1951, S. 37), eine zweite Auflage erschien in Konstantinopel 1867, eine dritte in Athen 1875, eine weitere in Korfu 1879 (N. Pierris, *Bibliographie Ionienne. Supplèment à É. Legrand*, Athènes 1966, Nr. 958), weitere in Smyrna 1880 und Athen 1891. Das Werk wurde auf Bestellung für die griechische Truppe von Kosmas Dimitrakos in Konstantinopel geschrieben (Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, 2 Bde., Athen 1994, 1996, Bd. 1, S. 157). In Konstantinopel kam es bis 1900 insgesamt 21mal zur Aufführung (*op. cit*., Bd. 2, S. 270 ff.).

62 Das Werk wurde in Konstantinopel insgesamt 24mal bis 1900 gespielt (Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit*., Bd. 2, S. 496 ff.)

63 Das Stück wird von 1869 bis Jahrhundertende in Konstantinopel 10mal gespielt (Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit*., Bd. 2, S. 457).

Den Entwicklungsweg der patriotischen Dramatik dokumentieren auch die Handschriften der dramatischen Wettbewerbe, wo der Name des Autors nur im Falle der Preisverleihung bekannt wird. Dies beginnt mit der Ausschreibung von Voutsinas 1868 und in den folgenden Jahren[64]; nach 1875 vervielfältigt sich diese Produktion: beim Wettbewerb von Nikodimos 1876 wurden gleich drei Tragödien über den Fall von Psara eingereicht, das Werk von Moraïtidis wurde preisgekrönt[65]. Beim Wettbewerb der Philologischen Gesellschaft »Parnassos« 1874 gehörten gleich fünf Stücke der patriotischen Dramatik an[66], 1877 waren es zwei[67]. Gegen Jahrhundertende nimmt diese Produktion noch zu: beim Wettbewerb von Lassanis 1889 findet man gleich zwei Stücke auf den Fall von Konstantinopel, eines auf die Wiedereroberung Konstantinopels und eines auf Skenderbey[68], 1891 auf Rigas und den Exodus von Mesolongi[69], 1896 bekommt eine »Frosyni« im Stil des Volksliedes mit Dialektgebrauch den Preis und der »Fall von Thessaloniki«, während Stücke auf Ali Pascha und Athanasios Diakos abgelehnt werden[70]. Patriotische Dramatik findet sich auch in den Akten der Wettbewerbe von 1899, 1900, 1903, 1904 und 1905[71]. Doch im Repertoire der Ausschreibungen von Pantelidis (1906–1908) und Averof (1910–26) hat sich das politische und geistige Klima bereits gewandelt: die aktuelle patriotische Dramatik ist von der Makedonienfrage bestimmt und kurz darauf von den Balkankriegen, die Rezeption der –Ismen des europäischen Modernismus färbt auf die dramaturgischen Konzeptionen ab, die der patriotischen

64 1968: »Γρηγόριος Πέμπτος«, »Έλλην Γενίτσαρος«, 1869: die Trilogie »Ο εθελοντής της Κρήτης«, »Η Νύξ της Εκδικήσεως ή Η Πτώσις του Όθωμνος« und »Η Μονή του Αρκαδίου«, 1870: »Η Πτώσις του Βυζαντίου«, 1871: »Θρασύβουλος, ο Ήρως του Δραγασανίου«, »Πέτρος Γανδαλώνης ο Κρης«, das im folgenden Jahr von Ambelas als »Κρήτες και Βενετοί« eingereicht wird, »Γρηγόριος ο Ε΄« usw. Vgl. Petrakou, *op. cit.*, S. 22–34 mit Auszügen aus den Urteilbegründungen.

65 Petrakou, *op. cit.*, S. 112 ff.

66 »Το Μαρτύριο του Διάκου«, »Αλή Πασάς«, »Οι Ελεύθεροι του Σουλίου«, »Βάρδας Καλλέργης« (vielleicht von Moraïtidis, vgl. G. G. Zoras, *Οι λογοτέχνες της παλαιάς και της νέας Αθηναϊκής Σχολής στον Φ. Σ. Παρνασσός*, Diss. Athen 1993, S. 160 ff.) und »Οι Καντανολέοι« (Petrakou, *op. cit.*, S. 116).

67 »Κρητικοί Γάμοι« und »Φιλική Εταιρία« (Petrakou, *op. cit.*, S. 118).

68 Der »Skenderbey« ist von Ant. Antoniadis (Petrakou, *op. cit.*, S. 128 ff.).

69 Petrakou, *op. cit.*, S. 132 ff.

70 *Op. cit.*, S. 138 ff.

71 1899: »Το Αρματωλίκι«, 1900: »Ανδρούτσος«, 1901: »Το Αρματωλίκι«, 1902: »Λέων Καλλέργης«, 1903 »Έναρξις της Ελληνικής Επαναστάσεως«, »Κωνσταντίνος Παλαιολόγος«, »Οδυσσεύς Ανδρούτσος«, »Ο Βύρων εις το Μεσολόγγι«, 1904: »Της Κωνσταντινουπόλεως η άλωσις«, 1905: »Ο Γεννίτσαρος«, »Αι Σουλιώτες« (vgl. Petrakou, *op. cit.*, S. 152, 160, 164, 168, 173f.). Der letzte Wettbewerb von Lassanis 1910 bringt noch einen »Έξοδος του Μεσολογγίου« und »Οι Επαναστάται« (S. 179).

Dramatik zugrundeliegen. Und der Gang der Sprachfrage setzt nun endgültig die Volkssprache durch; patriotische Rhetorik manifestiert sich nicht mehr nur ausschließlich in der *katharevousa*, der Reinsprache[72].

72 Vgl. das folgende Kapitel.

KAPITEL 8

Griechische Sprachsatire im bürgerlichen Zeitalter

Das 19. Jahrhundert in Griechenland pauschal als bürgerliches Zeitalter zu apostrophieren, mag zwar nicht ganz der komplexen sozialen Realität entsprechen, da es für große Populationsteile eher eine Übergangsphase der Entwicklung einer türkenzeitlichen Agrargesellschaft zu einer ersten ausgeprägten Stadtkultur darstellt, mit Ausnahme freilich der traditionellen Diasporazentren (Konstantinopel, Smyrna, Alexandria, Odessa, Bukarest, usw.), doch die Rezeptionsmechanismen der europäischen Belletristik bringen seit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts thematische Vorbilder ins Land, die sehr wohl bürgerlichen Gesellschaften entstammen und für ideologische und stilistische Selektionen in der griechischen Literatur ausschlaggebend gewesen sind. Gegen die westliche »Überfremdung« in Kleidung und Habitus, Denkweise und Kommunikationsformen haben sich viele Satiren gewandt, die einen kulturellen Gradmesser der Reaktionen auf die »europäischen« Vorbildmuster in dem von den Großmächten abhängigen Zwergstaat zwischen *xenomania* und *xenophobia* darstellen. Dies gilt in der Zeit der nationalen »Erweckung« für weitere Teile der Balkanhalbinsel. Die Sprachsatiren freilich gehen zum Teil auf eine spezifische griechische Situation ein: die Sprachfrage bewegt sich zwischen 1800 und 1900 vorwiegend in archaisierenden Bahnen, doch die Sprachreformen und Sprachusancen zwischen der μέση οδός und μετακένωσις von Adamantios Koraïs bis zur μαλλιαρή und den linguistischen Theoremen von Giannis Psycharis liefern genügend Material für eine karikierende Darstellung der Sprachgepflogenheiten im Kleinstaat, in seiner Gesellschaft und seiner Literatur. Wie sich nachweisen lassen wird, ist das eine vom anderen schwer zu trennen: denn das Vordringen der Gelehrtsprachigkeit in Schulwesen, Presse und Literatur hat mit den philhellenistischen Erwartungshaltungen des »erleuchteten« Europa zu tun, und die Verspottung des Fremdwortgebrauchs (bzw. des verballhornten Französisch) ist mit den einheimischen Reaktionen auf die unkritische und oft lächerliche Nachäffung westlicher (bürgerlicher) Manieren verbunden (auch dies ist aus anderen Balkanliteraturen wohl bekannt)[1]. Bildung wird in beiden Fällen zur Demonstration sozialer Überlegenheit.

---

1 Dazu W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 2004, S. 97–116.

Die Entwicklungsbögen der Sprachfrage von Koraïs bis Psycharis mit ihren politischen, kulturellen, ideologischen, sozialen und anderen Konsequenzen[2], decken einen wesentlichen Teil des gesamten geistigen Lebens vor und während der Revolution, in der Otto-Zeit und in der *belle époque*. Der Streit um die Nationalsprache war auch eine gesellschaftliche Auseinandersetzung um die kulturelle und politische Hegemonierolle im Zwergstaat der Bayerischen Monarchie[3] und entwickelte sich zu einem binären Entscheidungsdilemma zwischen zwei Sprachtraditionen, die beide bis ins Erste Jahrtausend zurückführen[4], führte zum Vorschlag unterschiedlicher Namensgebungen wie Hellenen (Ἕλληνες), Rhomäer (ρωμιοί) und Griechen (γραικοί)[5], und zu programmatischen Identifizierungen, die sich sukzessive vom klassischen Altertum nach Byzanz verschoben haben, und von dort zur

2 In Auswahl: A. E. Megas, *Ιστορία του γλωσσικού ζητήματος*, 2 Bde., Athen, K. N. Sathas, *Νεοελληνικής φιλολογίας παράρτημα. Ιστορία του ζητήματος της νεοελληνικής γλώσσης*, Athen 1870 (1969), E. I. Moschonas (ed.), *Η δημοτικιστική αντίθεση στην κοραϊκή »μέση οδό«, Βηλαράς, Ψαλίδας, Χριστόπουλος κ.ά.*, Athen 1981 (bes. S. ζ΄-πζ΄), P. D. Mastrodimitris, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, 6. Ausgabe, Athen 1996, S. 43–59 (mit Bibliographie), G. Hering, »Die Auseinandersetzungen über die neugriechische Schriftsprache«, Chr. Hannick (ed.), *Sprachen und Nationen im Balkanraum. Die historischen Bedingungen der Entstehung der heutigen Nationalsprachen*, Köln/Wien 1987, S. 125–194 (und im Band: *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, ed. M. A. Stassinopoulou, Frankfurt/M. etc. 1995, S. 189–264), M. Herrey Sagris, *Language Planning in the Greek Enlightenment. The Issue of a Literary Standard 1790–1820*, Diss. Univ. of Harvard 1985, V. Rotolo, »Το γλωσσικό ζήτημα στην Ελλάδα και στην Ιταλία: Ομοιότητες και διαφορές«, in: *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453–1981. Πρακτικά του Α΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο, 2–4 Οκτωβρίου 1998,* Bd. I, Athen 1999, S. 583–587, D. Holton/P. Mackridge/E. Filippaki-Warburton, *Γραμματική της ελληνικής γλώσσας*, Athen 1999 usw.

3 Dazu G. Hering, *Die politischen Parteien in Griechenland 1821–1936,* 2 Bde., München 1992, Bd. I, S. 53 ff., 247 ff. (mit weiterführender Bibliographie).

4 J. Niehoff-Panagiotidis, *Koine und Diglossie*, Wiesbaden 1994 (Mediterranean Language and Culture Monograph Series, vol. 10).

5 N. G. Politis, »Ἕλληνες ή Ρωμιοί;«, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, Athen 1920, S. 122–133, K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, München 1897, S. 3, zum Streit um die Nationalbezeichnung um 1900 M. Mantouvalou, »Ρωμαίος-Ρωμιός και Ρωμιοσύνη. Κριτική βιβλιογραφία«, *Μαντατοφόρος* 22 (1983) S. 34–52 und A. Kyriakidou-Nestoros, »Ρωμιοί, Έλληνες και Φιλέλληνες«, *Λαογραφικά Μελετήματα*, Athen 1975, S. 221 ff. Vgl. auch Ph. Sherrard, »Η ιδέα του ελληνικού έθνους«, *Δοκίμια για το Νέο Ελληνισμό*, Athen 1971, S. 13–17, M. Herzfeld, *Anthropology through the Looking-Glass. Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge U.P. 1989, S. 113 und die kritische Antwort von P. Sant Cassia/C. Bada, *The Making of Modern Greek Family. Marriage and Exchange in Nineteenth-Century Athens,* Cambridge U. P. 1992. Dazu W. Puchner, »Ideologische Dominanten in der Beschäftigung mit der griechischen Volkskultur im 19. Jahrhundert«, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 621–636.

neugriechischen Volkskultur[6]. Die beiden sprachlichen Grundtendenzen wurden zu *katharevousa* (gelehrter Hochsprache) und *dimotiki* (Volkssprache) kodifiziert und simplifiziert; diese Systematisierung überging aber eine Reihe von zwischengelagerten Stil- und Sprachschichten und führte zeitweise zu extremen (Des)Orientierungen, in der Hochsprache durch die Anlehnung an die alte *Atthis*, und in der Volkssprache durch die Ausarbeitung eines phonetisch-orthographisches Schreibsystem, das heute zumindest eigenwillig anmutet[7].

Einer der wesentlichsten Kodifizierungsversuche der Literatursprache – ein Problem, das auch andere Balkanvölker etwa zur selben Zeit zu lösen hatten[8] – , war der »Mittelweg« (»μέση οδός«) von Adamantios Koraïs, der im Zuge des Konzepts der »Umgießung« (»μετακένωσις«), d. h. der Übertragung von Werten und Vorbildern des aufgeklärten Europas nach Griechenland und der Anpassung an die spezifischen Verhältnisse und Traditionen seiner Kultur, eine Reinigung der Sprechsprache (der Gebildeten und bürgerlichen Schicht, nicht der Volksschichten) von Fremdwörtern vorschlug, ein Konzept, das von beiden Lagern, der Demotizisten und der Archaisten, mit Skepsis aufgenommen wurde, sich letztlich aber bis zu einem gewissen Grad durchsetzte[9], z. B. in der Komödie, während hingegen die Tragödie nach dem Vorbild des französisch-italienischen Klassizismus sich im Gebrauch von *rarissima* des altgriechischen Vokabulars zu immer neuen Höhen verstieg, die die Bewunderung der Halbgebildeten hervorrufen sollte. Diese Entwicklung gipfelte im Manifest »Neue Schule des geschriebenen Wortes« (»Νέα Σχολή του γραφομένου λόγου« 1853) von Panagiotis Soutsos (z. T. angewendet in seinen Tragödien)[10] und rief die negativen Reaktionen von Konstantinos Asopios auf den Plan (»Τα Σούτσεια«)[11], während spä-

---

6 Puchner, »Ideologische Dominanten«, *op. cit.*, mit weiterer Bibliographie. Vgl. auch die Einleitung von G. Alisandratos in Σπυρ. Ζαμπελίου, *Τα κριτικά κείμενα*, Athen, Ouranis-Stiftung 1999, S. 11–145.

7 Siehe die Texte von Vilaras, Christopoulos u. a. im Band von Moschonas, *Η δημοτικιστική αντίθεση*, *op. cit.* Zu Sprach- und Stilschichten in der byzantinischen Literatur vgl. die Einleitungen von H.-G.Beck, *Ιστορία της βυζαντινής δημώδους λογοτεχνίας,* Athen 1988, S. 9–13 und H. Hunger, *Βυζαντινή λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών,* Bd. I, Athen 1991, S. 9–13.

8 W. Puchner, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης,* Athen 1993, *pass.*

9 Vgl. z. B. A. Tabaki, »Η ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα και οι ευρωπαϊκές της επιδράσεις«, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος – 19ος αι.),* Athen 1993, S. 127–148.

10 P. Soutsos, *Νέα Σχολή του γραφομένου λόγου ή Ανάστασις της αρχαίας ελληνικής γλώσσης εννοουμένης υπό πάντων,* Athen 1853. Zu seinen Tragödien jetzt W. Puchner, *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικοίς και θεατρικοίς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην ελληνική ρομαντική δραματουργία 1830–1850*, Athen 2007.

11 *Τα Σούτσεια, ήτοι ο κύριος Παναγιώτης Σούτσος εν γραμματικοίς, εν φιλολόγοις, εν σχολάρχαις, εν μετρικοίς και εν ποιηταίς εξεταζόμενος,* Athen 1853.

ter die extremen Positionen von Konstantinos Kontos (»Γλωσσικαί παρατηρήσεις« 1882) den Widerspruch von Dimitrios Vernardakis bewirkten (»Ψευδαττικισμού έλεγχος« 1884)[12]. Im selben Jahr veröffentlichte auch Georgios Hatzidakis seine »Μελέτη επί της νέας ελληνικής«, und Giannis Psycharis setzte 1888 in seinem Reiseroman »Meine Reise« (»Το ταξίδι μου«) den Sprachkämpfen die Krone auf[13].

Ein Teil dieser Kontroversen um die Sprachfrage spielt sich in Form von Sprachsatiren ab, vorwiegend in dramatischer Form und in der Gattung der Komödie. Dies beginnt schon mit den »Korakistika« (»Κορακιστικά«, Krähen-Sprache, Verballhornung von »Koraïstika«, der Sprache des Koraïs) von Iakovakis Rizos Neroulos (1813)[14], die eine Tradition der Sprachparodien einleiten, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts andauern wird, mit der Komödie »Guanakos« (»Γουανάκος«) von Giannis Psycharis (1901)[15]. Die Dialogsatiren in dramatischer Form reichen bis ins 17. Jahrhundert zurück und dauern auch noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an[16]. Auch dort finden sich vereinzelt schon komische Sprachmißverständnisse[17], doch keine dieser Satiren hatte die Verbreitung der »Korakistika«, die ausschließlich der Sprachfrage gewidmet waren. 1816 erscheint auch die griechische Übertragung des »Geizigen« von Molière durch Konstantinos Oikonomos (»Εξηνταβελώνης«, Wien 1816)[18], wo zum erstenmal auch systematisch Lokalidiome verwendet werden[19]. Auch dieses Element der Charakterisierung ist in den »Kora-

---

12 K. S. Kontos, *Γλωσσικαί παρατηρήσεις αναφερόμεναι εις την νέαν ελληνικήν γλώσσαν,* Athen 1882, D. Vernardakis, *Ψευδαττικισμού έλεγχος, ήτοι Κ. Σ. Κόντου Γλωσσικών Παρατηρήσεων αναφερομένων εις την νέαν ελληνικήν γλώσσαν ανασκευή,* Triest 1884. Zur Kontroverse G. A. Christodoulou, *Κωνσταντίνος Στ. Κόντος, 1834–1909,* Athen 1979, S. 24–26, 29–33, 71–112.

13 G. Ch. N. Hatzidakis, *Μελέτη επί της νέας ελληνικής ή βάσανος του ελέγχου του ψευδαττικισμού*, Athen 1884. Die umfangreiche Bibliographie zu Psycharis sei an dieser Stelle ausgespart.

14 G. Ladogianni, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637–1879*, Athen 1996, Nr. 132, F. Iliou, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία – φυλλάδια,* Bd. I, *1801–1818,* Athen 1997, Nr. 1813.35.

15 G. Psycharis, *Για το Ρωμαίϊκο θέατρο. Ο Κυρούλης, δράμα. – Ο Γουανάκος, κωμωδία*, Bd. I, Athen 1901.

16 Vgl. nun umfassend W. Puchner, »Satirische Dialoge in dramatischer Form aus dem Phanar und den transdanubischen Fürstentümern 1690–1820. Eine sekundäre Textgruppe des vorrevolutionären griechischen Theaters«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. II, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 115–132.

17 Vgl. z. B. W. Puchner, »Ένας Κεφαλονίτης στην Κωνσταντινούπολη. Γλωσσικές σάτιρες σε ανέκδοτα και προσφάτως εκδιδόμενα δραματικά κείμενα του 18ου και 19ου αιώνα«, *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες*, Athen 2008, S. 67–86.

18 Iliou, *op. cit.*, Nr. 1816.68 und Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 229 (Wiederauflagen 1835, 1871, 1887 und mit einer Einleitung von K. Skalioras Athen 1970).

19 Tabaki, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις, op. cit.*, S. 137–145.

kistika« schon vorgebildet. Mit dieser Satire beginnen zwei der drei wesentlichsten Tendenzen der Sprachsatire: die Satire auf die Verwendung eines unverständlichen (und oft auch fehlerhaften) Altgriechisch und die Satire auf den Dialektgebrauch; die dritte Tendenz betrifft die Fremdwörter und den Einfluß des Französischen auf die Konversation. Alle drei Methoden stehen im Dienst der Strategie der Erzeugung des Lachens, das nach den aufklärerischen Theorien der Nützlichkeit und Didaktik einen bestimmten Zweck erfüllen muß[20], den der Korrektur und der Verbesserung, doch die Sprachkomik entwickelt häufig eine eigene Dynamik, die diese Didaktik bei weitem übersteigt. Der Gebrauch von Lokalidiomen und Regionaldialekten als Strategie des Komischen ist vor allem in der Komödie »Babylonia« (»Βαβυλωνία« 1836) von Vyzantios ausgeprägt und bleibt ein stabiles Ingredienz der Lacherzeugung bis zum Erscheinen des Schattentheaters in seiner griechischen Ausprägung gegen Jahrhundertende, wo es vor allem in Form des Mißverständnisses in der Kommunikation auftaucht, eine Technik, die schon in der kretischen Komödie des 16. und 17. Jahrhunderts zu beobachten ist[21].

1. Die Satire auf die Verwendung des Altgriechischen

1.1 Die »Krähen-Sprache« des Adamantios Koraïs

Von Palamas als »εθνοφάγος λογιοτατισμός« (»nationverschlingende Sprachgelehrsamkeit«) bezeichnet[22] setzt die Satire auf die Verwendung des Altgriechischen auch bei den »Korakistika« (1813) ein, an sich eine beißende Sprachsatire auf das »System« von Koraïs[23], den sogenannten »Mittelweg« zwischen Altgriechisch und Volksspra-

20 W. Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815–1818)«, *Είδωλα και ομοιώματα*, Athen 2000, S. 69–106, 188–225 (und *Ελληνικά* 50, 2000, S. 231–304).

21 A. Vincent, »Κωμωδία«, D. Holton (ed.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Heraklion 1997, S. 125–156 und Bibliographie S. 351–355.

22 In seinem Artikel über Krumbacher: »Κρουμπάχερ« [1909], *Άπαντα*, Bd. 6, S. 560–570, bes. S. 560. Der Dichter kommentiert eine Veröffentlichung, wo die Ansichten von Krumbacher und Hatzidakis gegeneinander ausgespielt werden: *Το πρόβλημα της νεωτέρας γραφομένης ελληνικής υπό K.Krumbacher και Απάντησις εις αυτόν υπό Γεωργίου Ν. Χατζιδάκι,* Athen 1905 (dazu A. Karpozilos, »Ο Κάρολος Κρουμπάχερ και ο ελληνικός πολιτισμός«, E. Chrysos (ed.), *Ένας νέος κόσμος γεννιέται. Η εικόνα του ελληνικού πολιτισμού στη γερμανική επιστήμη κατά τον 19ο αι.,* Athen 1996, S. 129–142 und P. Mastrodimitris, »Αναφορές του Παλαμά στον Krumbacher. Μία ›συνάντηση κορυφής‹ στα ζητήματα της νεοελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας«, *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453–1981. Πρακτικά του Α΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο, 2–4 Οκτωβρίου 1998,* Bd. I, Athen 1999, S. 589–602, bes. S. 590 ff.).

23 Damit gehört die Satire zur großen Gruppe der »antikoraïstischen« Texte (V. Skouvaras, »Ανέκδοτα

che, verbunden mit einer Reinigung der Sprechsprache der Gebildeten und der Einführung von Neologismen als Ersatz für die Fremdwörter in der *koine* (*katharevousa*). Im Prolog von Theodoros Negris »An den Leser« wird die Komöde als Instrument der Korrektur und der Didaktik gerechtfertigt[24]. Dort ist auch festgehalten, daß sich die Sprachsatire nicht nur gegen die »Sprachreiniger« wende, sondern auch gegen den Gebrauch von Lokalidiomen[25], was Rizos Neroulos in seiner eigenen Einleitung übergeht[26]. In der Folge finden sich auch Lobgedichte auf den »Megas Postelnik« bzw. werden seine Tragödien gerühmt (»Aspasia« 1813, »Polyxene« 1814)[27].

Doch ist der Sachverhalt nicht so einfach: erstens hat Koraïs kein System vorgeschlagen, sondern eine bestimmte Strategie des Sprachverhaltens angesichts des Zustandes der gesprochenen Sprache der Gebildeten[28]; zweitens rekrutiert sich die

---

αντικοραϊκά κείμενα«, *Έρανος εις Αδαμάντιον Κοραήν*, Athen 1965, S. 259–358, Aik. Koumarianou, »Βιβλιογραφία από τη διαμάχη Κοραή-Δούκα«, *Ο Ερανιστής* 1 (1963) S. 61 ff. und A. Daskalakis, *Κοραής και Κοδρικάς*, Athen 1966, S. 9 ff., 18–24 und *pass*.

24 *Κορακιστικά ή Διόρθωσις της Ρωμαίκης Γλώσσας*. Κωμωδία. Εις τρεις Πράξαις διαιρεμένη. Υπό του Λογίου και Ευγενούς Κ. Ιακώβου Ρίζου, Μεγάλου Ποστελνίκου. Εν τω εις το Μαχμουτπασάχανι Ελληνικώ Τυπογραφείω, εν έτει 1813, S. 3.

25 S. 3–4.

26 S. 6 nach der Liste der *dramatis personae*.

27 Iliou, *op. cit.*, Nr. 1813.7 und 1814.60. Die erste Ausgabe der »Aspasia« ist verschollen. Vgl. Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 131 und 133. Philologische Neuausgabe jetzt bei W. Puchner, *Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, Τα Θεατρικά (»Ασπασία« 1813, »Πολυξένη« 1814, »Κορακιστικά« 1813«)*, Athen, Ouranis-Stiftung 2002 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 2).

28 Zur »μέση οδός« in Auswahl: D. S. Ginis, *Τα ανώνυμα έργα του Κοραή. Βιβλιογραφικό δοκίμιο,* Athen 1948, St. Karatzas, *Κοραής και Νικολόπουλος*, Athen 1949, K. Th. Dimaras (ed.), *Ο Κοραής και η εποχή του,* Athen 1953 (Βασική Βιβλιοθήκη, Nr. 9), *Έρανος εις Αδαμάντιον Κοραήν,* Heft I, Athen 1956, N. D. Nikas (ed.), *Αδαμαντίου Κοραή, Τι πρέπει να κάμωσιν οι Γραικοί εις τας παρούσας περιστάσεις; (Διάλογος δύο Γραικών),* Athen 1956 (Reprint der Ausgabe von 1805), M. Triantafyllidis, »Απολογία της δημοτικής«, *Άπαντα Μανόλη Τριανταφυλλίδη*, Bd. 4, Thessaloniki 1963, S. 119–252, K. Th. Dimaras et al., *Αδαμάντιος Κοραής. Αλληλογραφία*, Bd. I-VI, Athen ΟΜΕΔ 1964, 1966, 1979, 1982, 1983, 1984, M. Peridis, *Η ελληνική γλώσσα και η σημερινή μορφή της*, Athen 1965 (Kap. 7 »A. Κοραής«), V. Rotolo, *A. Koraïs e la questione della lingua in Grecia*, Palermo 1965, A. V. Vakalakis, *Κοραής και Κοδρικάς. Η μεγάλη φιλολογική διαμάχη των Ελλήνων 1815–1821*, Athen 1966, A. Papaderos, *Metakenosis. Griechenlands kulturelle Herausforderung durch die Aufklärung in der Sicht des Koraïs und des Oikonomos,* Meisenheim/Glan 1970, L. Droulia (ed.), *Πολιτικά φυλλάδια (1798–1831) του Αδαμάντιου Κοραή,* Athen 1983, A. G. Tsopanakis, »Η γλωσσική θεωρία του Κοραή και η γλώσσα του«, *Αδαμάντιος Κοραής (1748–1933, Widmungsheft Νέα Εστία* 114 (1983) S. 30–46, K. Th. Dimaras (ed.), *Αδαμαντίου Κοραή. Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς και η Αυτοβιογραφία του*, Bd. I, Athen 1984, Bd. II 1988, Bd. III 1990, Bd. IV 1995, ders., »Ο Κοραής και η γλώσσα: Η θεωρία«, *Διήμερο Κοραή 29 και 30 Απριλίου 1983 »Προσεγγίσεις στη γλωσσική θεωρία, τη σκέψη και το έργο του Κοραή«,* Athen 1984, S. 9–22 (dort auch V. Rotolo, »Η γλωσσική θεωρία

Satire von Rizos Neroulos nicht aus einer bestimmten theoretischen und analysierbaren Position in der Sprachfrage, sondern aus einer parodistischen Laune heraus, die sich auf die Manie der Sprachreinigung und die bombastische Lehrhaftigkeit gewisser Vertreter des Koraïsmus bezieht, bzw. auf manche Übertreibungen in der Anwendung der Methode; drittens gibt der Autor im nachhinein selbst zu, daß er Koraïs durchaus schätze und das Ziel seiner Satire, die nicht für eine Veröffentlichung gedacht war, keineswegs die Verspottung des respektablen Lehrers aus Paris sei; viertens sind manche der parodierten Elemente zum Gemeingut geworden, so daß die Satire heute in vielen Punkten ohne den Fußnotenapparat des Autors unverständlich ist; und fünftens ist die Handlung des Werkes fast inexistent und folgt von fern dem Vorbild der molièrischen Komödie (konkreter vielleicht die »Femmes savantes« oder den »Précieuses ridicules«[29], die im 19. Jahrhundert in Griechenland eine bedeutende Bühnenlaufbahn hatten)[30].

του Κοραή. Ιδεολογικές ρίζες και ψυχολογικά κίνητρα«, S. 45–58), D. Korsos, »Αι γλωσσικαί ιδέαι του Αδαμαντίου Κοραή«, *Κοραής και Χίος*, Bd. I, Athen 1984, S. 97–107, E. A. Frangiskos, »›Μέση οδός‹ και Διονύσιος Αλικαρνασσεύς. Σχόλιο σε μια αυτοκριτική του Κοραή για την γλωσσική του θεωρία«, *Νεοελληνική Παιδεία και Κοινωνία. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου αφιερωμένου στη μνήμη του Κ. Θ. Δημαρά*, Αθήνα 29 Σεπτεμβρίου – 1η Οκτωβρίου 1993, Athen 1995, S. 237–248, P. D. Mastrodimitris, »Η ›μετακένωση‹ των επιδιώξεων του Γαλλικού Διαφωτισμού στην Ελλάδα κατά τον δέκατο ένατο αιώνα (Γενικό διάγραμμα του φαινομένου και των προβλημάτων του)«, *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοσφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΛΑ΄ (1996–97) S. 97–110 usw.

29 *Notice sur la Comédie intitulée Κορακιστικά de Rizos Néroulos* par M. le M[re] de Queux de Saint-Hilaire, Paris 1870, reprint Athen 1975 (Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών 92), wo Teile der Satire ins Französische übersetzt sind. »L'intrigue des *Corakistiques* est nulle, cela va sans dire. Les pièces essentiellement littéraires ne sont guère que des conversations plus ou moins spirituelles, plus ou moins animées. Il n'y faut donc chercher ni action ni intrigue, non plus que dans les comédies du même genre que nous possédons dans notre théâtre : celle des *Précieuses ridicules*, de Molière, qui était dirigée contre les exagérations et la raffinement du language d'une partie de la société au XVII[e] siècle, et plus tard *les Mots à la mode*, de Boursault, comédie en vers qui eut assez de succès et dont le but était de tourner en ridicule l'abus que l'on a fait de tout temps de certains mots détournés de leur sens naturel et appliqués sans discernement« (*op. cit.*, S. 15). Und weiters : »Malgré cette absence d'intrigue et d'action, les *Corakistiques* sont un des plus curieux monuments des nombreuses métamorphoses de la langue grecque moderne. Le sujet d'abord en est tout littéraire, presque grammatical ; de plus, cette comédie renferme de curieux échantillons des patois divers qui se parlaient au commencement de ce siècle dans les différentes parties de la Grèce soumises à l'étranger, avant que les efforts de Coray pour épurer la langue aient eu leur succès inespéré. / Du reste, c'est chose curieuse de voir que le style de M. Rizos Néroulos, style qu'il voulait rendre châtié selon le système de Coray, a lui-même considérablement vieilli, et qu'il est aujourd'hui presque aussi difficile de comprendre la langue qu'il parle que les différents patois dont il se moque si agréablement« *(ibid.).*

30 Dazu systematisch W. Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος – 20ός αώνα). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Athen 1999, S. 53 ff. und S. 59.

Die Satire wird oft erwähnt, aber selten analysiert. Nikolaos Laskaris beginnt seine Theatergeschichte[31] mit den Sprachkämpfen um 1800, zwischen Neofytos Doukas, St. Kommitas, Panagiotis Kodrikas auf der einen, und D. Katartzis, D. Filippidis, A. Christopoulos und Vilaras auf der anderen Seite, um beim »Mittelweg« von A. Koraïs zu enden[32], gibt jedoch seiner Verwunderung Ausdruck darüber, daß Iakovakis Rizos Neroulos (1778–1849)[33] eine dreiaktige Satire gegen Koraïs verfaßt habe, den er überaus schätzte[34] und nach der Veröffentlichung sich in einem offenen Brief an den Koraïs-Anhänger Alexandros Vasileiou zu rechtfertigen versuchte[35], ein Akt, der ihm eine Art »Sündenerlaß« von seiten der Koraïs-Anhänger

31 N. Laskaris, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Bd. I, Athen 1938, S. 108–112.

32 Zu den Versuchen der Sprachkodifizierung vgl. in Auswahl: M. Herrey Sagris, *Language Planning in the Greek Enlightenment. The Issue of a Literary Standard 1780–1820*, Diss. Univ. of Harvard 1985, G. Hering, »Die Auseinandersetzungen über die neugriechische Schriftsprache«, *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, Frankfurt/M. etc. 1995, S.189–264, V. Cvjetkovic Kurelec, »Η ρύθμιση της Νεοελληνικής και οι Γραμματικές του Διαφωτισμού«, *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση. Πρακτικά του Α΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο, 2–4 Οκτωβρίου 1998,* Bd. I, Athen 1999, S. 537–546 (Analyse der Grammatiken von D. Katartzis, A. Christopoulos, A. Koraïs, D. Darvaris, M. Boiatzis [M. G. Bojadschi, *Kurzgefasste neugriechische Sprachlehre …,* Wien 1821], K. Vardalachos und K. Chrysokefalos [Kurzfassung der kroatischen Dissertation *Standardizacija novogrckoga i gramatike nastale u razdoblju prosvjetiteljstva,* Zagreb 1997]). Im balkanischen Vergleich D. Brozovic, »The General and Individual Characteristics of the Formation and Development of the Standard Languages in Southeastern Europe«, *Actes du IIe Congrès International des Études du Sud-Est Européennes*, vol. 4, Athènes 1978.

33 Über seine Gestalt gibt es keine eigene Monographie. Vgl. D. Spathis, *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Bd. 8, S.72 , N. I. Laskaris, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Bd. 18, Athen 1932, S. 207, kurze Biographie auch bei B. Bouvier/A. D. Lazaridou, »Ανέκδοτο σύγγραμμα του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού«, *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453–1981*, *op. cit.*, Bd. II, S. 51–63, K. Sathas, *Νεοελληνική φιλολογία. Βιογραφίαι των εν τοις γράμμασι διαλαμψάντων Ελλήνων (1453–1821)*, Athen 1868, S. 706–709. Vgl. auch W. Puchner, Einleitung in I. R. Neroulos, *Τα Θεατρικά*, *op. cit.*, S. 13–238 und *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen 2007, S. 1571 f.

34 In einem Brief an Neofytos Vamvas erweist er sich sogar als Anhänger der Theorie von Koraïs (E. G. Pantelakis, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια,* Bd. 10, S. 724).

35 Vom 17. Feb. 1815 (»Ελληνικός Τηλέγραφος« 1815, Anhang zu Nr. 58, zwischen 24. und 27. Mai 1815, S. 256). Auch später noch (*Cours de littérature grecque moderne,* Genève 1828, S. 124) vertritt er die Auffassung, daß sich seine Satire nicht gegen Koraïs wende, sondern gegen seine fanatischen Anhänger, die seine Theorie verfälschten; die Komödie habe sogar zur Berichtigung dieser Verfälschungen beitgetragen (»Cet fut alors, [1812] que je composai contre eux [Coraïstes] une comédie intitulée le Nouveau Patois des Savants: mon but était non d'attaquer le système de Coray, mais de combattre les extravagances de ceux qui l'avaient défiguré. Mon travail ne fut pas inutile: l'arme du ridicule arrêta les progrès de cette épidémie. / Le temps a consolidé le système de Coray …« S. 113; zu dieser Schrift B. Bouvier, »L'audience genevoise du cours de littérature grecque moderne Jacovaky

eintrug, wie Konstantinos Kokkinakis im Prolog seiner »Tartuffe«-Übersetzung 1815 vermerkt[36]. Diese widersprüchliche Haltung hat noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts unterschiedliche Interpretationen erfahren[37]. Die Existenz der Komödie war anfänglich auch ein Argument im Lager der Demotizisten[38], wurde auch im Kreis von Solomos auf den Jonischen Inseln gelesen und Antonios Matesis drückte seine Verwunderung darüber aus, daß derselbe Autor später in seiner »Ode an die Griechen« (»Ωδή προς τους Έλληνας« 1823) eine Sprache verwendet, »die der Teufel selbst geschrieben zu haben scheint«[39]. Das Mißverständnis ist darauf zurückzuführen, daß Neroulos keine wirklich demotizistische Kritik am »System« Koraïs vornimmt – die Sprache seiner Tragödien unterscheidet sich kaum davon – sondern die eifrigen Philologen und emsigen Sprachreiniger aufs Korn nimmt.

Nichtsdestotrotz wird diese Satire Waffe und Werkzeug in den Händen sowohl der Demotizisten wie der Archaisten und findet sich in der Korrespondenz im Jahrzehnt vor der griechischen Revolution häufig zitiert, ja sogar als satirisches Beispiel für Paretymologien[40]. Obwohl Koraïs vor 1814 kein Exemplar der Satire in Händen hielt[41], muß die Verfassung der Satire ins Jahr 1811 datiert werden, da das

Rizo Neroulos, en 1826«, *Recueil anniversaire pour Jean-Daniel Candaux*, textes réunis et édités par Roger Durand, Genève 1997, S. 536–543).

36 *Ο Ταρτούφος …*, Wien 1815, S. 28–29. Auszugsweise bei Laskaris, *op. cit.*, S. 103 Anm. und Moschonas, *op. cit.*, S. νβ΄.

37 Kodrikas im »Gelehrten Hermes« (»Μελέτη της κοινής ελληνικής διαλέκτου«, Wien 1818, S. λγ΄) und Antwortschreiben von Koraïs (*Άπαντα*, ed. G. Valetas, Bd. I, Athen [1964], S. 180). Dazu Moschonas, *op. cit.*, S. μθ΄. Vgl. weiters A. Polyzoidis, *Τα νεοελληνικά, ήτοι τα κατά την Ελλάδα κυριώτερα συμβάντα*, Bd. II, Athen 1875, S. 231f., G. Chasiotis, *Βυζαντιναί σελίδες,* Bd. I, Athen 1910, S. 298 u. a., aufgelistet bei Laskaris, *op. cit.*, S. 102–107.

38 Die »Korakistika« sind zuerst in einem Brief von A. Christopoulos an Ath. Psalidas vom 10. Nov. 1811 angeführt; das Datum bildet einen *terminus ante quem* für die Verfassung der Satire (Moschonas, *op. cit.*, S. 5, Kommentar S. μη΄).

39 »Πραγματεία περί γλώσσης«, *Έργα έμμετρα και πεζά*, ed. G. Protopapa-Bouboulidou, Athen. o. J., S. 110.

40 Z. B. in einem Brief von N. Logothetis an Chr. Konomatis vom 8. Feb. 1816 (Moschonas, *op. cit.*, S. 229, 234). Das inexistente Zigeunerlied »Άραντες, μάραντες χαρχωλήβαντες«, das in der Satire als »hellenischen Ursprungs« nachgewiesen wird, taucht in einem Brief von Chr. Konomatis vom 4. Jan. 1819 auf (*op. cit.*, S. μθ΄ f.); zu recht fürchtete Koraïs, daß die Satire eine Waffe in den Händen der Archaisten werden könnte (Brief an A. Vasileiou, 11. Juni 1814, *Επιστολαί*, ed. N. Damalas, Bd. II, S. 422). Andere Beispiele bei V. Skouvaras, »Ανέκδοτα αντικοραϊκά κείμενα«, *Έρανος εις Αδαμάντιον Κοραήν,* Athen 1965, S. 272 und F. Iliou, »Ιδεολογικές χρήσεις του κοραϊσμού«, *Διήμερο Κοραή 29 και 30 Απριλίου 1983, »Προσεγγίσεις στη γλωσσική θεωρία, τη σκέψη και το έργο του Κοραή«,* Athen 1984, S. 143–209, bes. S. 149.

41 Im Briefverkehr mit A. Vasileiou in Wien versucht er sich über den Inhalt der Satire zu informieren

erste Heft des »Gelehrten Hermes« in Wien erschien und die Kontroversen um das »κοραϊκόν σύστημα« ausbrachen[42]. Die erste Ausgabe der Satire zirkulierte nicht »1812«, wie Neroulos später angeben wird, sondern 1813 in Konstantinopel[43]. Die steigende Nachfrage nach dem Text spiegelt die Existenz einer zweiten Auflage, Leipzig 1816[44], während ein Raubdruck in Wien eventuell 1819 zu datieren ist[45]; dies weist deutlich auf die »Funktion« des Textes an der philologischen Front gegen Koraïs. Die nächste Ausgabe, nach dem Deckblatt die »zweite«, fällt in das Jahr 1835[46]. Der Text erscheint bruchstückweise, zusammen mit der Dialektkomödie »Babylonia« (1836) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einer Reihe von sprachwissenschaftlichen Arbeiten als Beispiel neugriechischer Dialektologie.

In einer Briefstelle von A. Christopoulos an A. Psalidas vom 10. Nov. 1811 (also im Lager der Demotizisten), wo von manchen Schöpfern von Wortmonstern im »Gelehrten Hermes« die Rede ist, die vor sich hinschwätzen wie greise Märchenerzählerinnen, wird auch eine satirische Komödie erwähnt, die hiezulande (Konstan-

---

(z. B. Brief vom 26. Aug. 1814, *Επιστολαί*, *op. cit.*, S. 449). Auch hat er, im Gegensatz zu Kokkinakis, Neroulos diesen Angriff nie verziehen (undatierter Brief aus dem Jahr 1815 an Vasileiou, *Επιστολαί, op. cit.*, S. 774, vgl. auch Moschonas, *op. cit.*, S. νβ΄). Weitere Reaktionen von Koraïs in seiner Korrespondenz *Αλληλογραφία*, *op. cit.*, Bd. 3, S. 284, 297, 312, 326, 333, 340, 384.

42 Dazu noch in der Folge.

43 Iliou, *op. cit.*, Nr. 1813.35. Vorher zirkulierte das Werk nur in handschriftlicher Form. Weitere Zitierungen des Werkes in A. Vasileiou, *Διατριβή Εις την Ανακήρυξιν του Λογίου Ερμού*, Pest 1816, S. 17 f., K. Koumas, *Ιστορίαι των Ανθρωπίνων Πράξεων*, τόμ. 12, Wien 1832, S. 581 f.; vgl. auch K. Th. Dimaras, *Δύο φίλοι. Κοραής και Βάμβας,* Athen 1953, S. 23.

44 Iliou, *op. cit.*, Nr. 1816.52 ohne Datierung und Druckort (vgl. *Cours de Littérature, op. cit.*, S. 17).

45 Iliou, *op. cit.*, Nr. 1813. 16. Es geht um einen Nachdruck der *editio princeps* 1813 in Konstantinopel ohne Angabe der Druckerei. Die Lettern verweisen jedoch auf eine Wiener Druckanstalt (Exemplar in der Österreichische Nationalbibliothek). 1813 ist eine Pseudodatierung, wahrscheinlich wurde der Druck 1819 vorgenommen (Iliou, *op. cit.*, S. 368).

46 Es handelt sich in Wirklichkeit um die vierte (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 132, D. S. Ginis/V. G. Mexas, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800–1863*, 3 Bde., Athen 1939–57, Nr. 6674). Es folgt noch eine Nachdruck Athen 1889 (»Ελληνική Βιβλιοθήκη«, ed. Bart, Bd. 18) und bei Moschonas 1980, *op. cit.*, S. 8–62; philologische Neuausgabe von W. Puchner, 2002 in *Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, Τα Θεατρικά, op. cit.,* S. 401–459. Daneben scheint es noch eine französische Übersetzung aus dem Jahr 1828 in Paris gegeben zu haben (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 132, Verlag »Agon«: »Rizos Neroulos les Korakistiques texte et traduction par P. A. Lascaris«); ın Wirklichkeit handelt es sich um die Ausgabe der Polymnia A. Laskaris, mit Einleitung und französischer Übersetzung 100 Jahre später: Jacques Rizos Neroulos, *Les Korakistiques, ou amendement de la langue grecque modern*. Texte et traduction par P.-A.Lascaris, Paris 1928. Teile des Werkes hat auch M. le Mre de Queux de Saint-Hilaire in seiner Studie *Notice sur la Comédie Κορακιστικά de Rizos Néroulos*, Paris 1870 (Athen 1975) übersetzt.

tinopel) ein Aristokrat gegen diesen Mißbrauch verfaßt habe; damit ergibt sich ein sicherer *terminus ante quem* für die Verfassung des Textes[47]. Was schwätzen aber die »τερατολόγοι« in der berühmten Zeitschrift von Anthimos Gazis seit dem Januar 1811? In den beiden Aprilheften von 1811 gibt es einen Fortsetzungsartikel von St. Kommitas aus dem Lager der Archaisten[48], auf das die Koraïsten mit einem Brief von A. Vasileiou (1. Mai 1811) antworten, wo das Periodikum aufgefordert wird, die Anweisungen von Koraïs zu befolgen[49]. Hier sind viele jener Korrekturen zu finden, die in der Satire aufs Korn genommen werden[50]. In der Folge gibt es Korrespondentenberichte von der vierten Versammlung der »Griechischen Philologischen Gesellschaft« in Bukarest, wo die bisher erschienenen Hefte des »Gelehrten Hermes« verlesen worden seien[51]; genau das passiert auch in der Satire. Es folgt ein Brief der Brüder Kapetanakis, die griechische Bücher in Wien ediert haben[52], in dem die Ansicht geäußert wird, es müsse sowohl das Altgriechische, als auch die »verbesserte« *koine* sowie die Volkssprache in den Schulen gelehrt werden[53]. Bezüglich der Sprachfrage zirkuliert im Heft vom 1. August eine Besprechung der archaistischen »Grammatik« von Ath. Meziveiris, die möglicherweise auch Stoff für die Satire von Neroulos abgegeben hat[54], ein Brief von A. Vasileiou gegen die Schrift und für Koraïs[55], für letzteren auch zwei Briefe aus Iași[56] und ein Brief aus Konstantinopel, wo Kritik an den Ansichten der Gebrüder Kapetanakis geübt

47 Die Briefstelle auch in *Εστία* Ε΄ (1881) S. 321 (bei Laskaris, *op. cit.*, S. 104 f.). Vgl. wie oben.

48 »Η δε καθομιλουμένη ημών διάλεκτος επί το βέλτιον άγεται τοσούτον, όπου πλησιέστερον της Αττικής γίνεται…« (St. Kommitas, »Περί της ήδη εκδιδομένης Εγκυκλοπαιδείας«, *Ερμής ο Λόγιος*, Bd. I (1811), reprint Athen 1988, S. 101–122 (Blatt vom 1. April 1811) und S. 118–122 (15. April 1811).

49 »Η συνήθης ημών γλώσσα έχει χρείαν κανονισμού και καθάρσεως…«. Der Brief ist vom 15. Feb. 1811 datiert (*op. cit.*, S. 129–147).

50 Statt σαμάρι → σαγμάρι, φλοκαλώ → φιλοκαλώ, παστρεύω → σπαρτεύω, κούβακας oder κόβακας → κόαξ, γλιστραίνω → ολισθαίνω, τσαγγία → σαγγία, βγαίνω ή ευγαίνω → εκβαίνω usw. Letzteres findet sich mit besonderer Emphase in der Satire. Ebenso statt Φύλλον χαρτίου → Ήτριον (Bd. I, 1811, S. 136), der Dativ μοι statt Akkusativ με (με φαίνεται häufig in den Texten der Zeit, S. 137, noch heute in den nordgriechischen Idiomen), die Vermeidung von Idiomatismen, αυτός → ούτος (S. 141) usw.

51 Die Versammlung fand am 18. März statt, der Brief datiert vom 22. (*op. cit.*, S. 157).

52 Iliou, *op. cit.*, S. 671.

53 S. 190–196.

54 Vgl. S. 245 ff., S. 249 ff. die Etymologien von »είμι«, S. 250 ff. von »όπου, ό ’ποίος, όστις, όσοι«, S. 253 ff. von »ας« als dorische Form von »ως« usw.

55 S. 262, Brief datiert vom 27 Juli 1811.

56 S. 307 ff., vom 1. Mai und vom 19. Juni 1811.

wird[57]. An diesem Reigen der anonymen und vielfach polemischen Briefe scheint auch Neroulos beteiligt zu sein: mit der Unterschrift »N.« wird am 11. Okt. 1811 ein ausführliches Schreiben aus Konstantinopel veröffentlicht, mit Datum vom 26. Juni 1811, »An Alexandros Vasileiou«, wo die Vorschläge des Koraïsten angezweifelt werden, die übermäßige philologische Reinigungswut gegen die »barbarischen« Wörter bemängelt wird[58] und Beispiele dafür erbracht werden, daß viele der heutigen Wortformen schon im Altgriechischen zu finden seien usw.[59]. Die vertretenen Positionen im Sprachstreit entsprechen fast exakt denen der Satire. Sollte der Autor dieses Briefes tatsächlich Neroulos gewesen sein, gewänne man auch einen *terminus post quem*, oder besser *circum quem*, denn im Juni 1811 hat sich Neroulos nachgewiesenermaßen mit diesen Fragen beschäftigt und die gesamte Satire wendet sich gegen das Schreiben von Alexandros Vasileiou im ersten Maiheft des »Gelehrten Hermes«. Bereits im November 1811 bestätigt, wie erwähnt, Christopoulos in seinem Brief an Psalidas, die Existenz der Komödie.

Auch in den folgenden Heften des »Gelehrten Hermes« herrscht das gleiche polemische Klima, bis Anthimos Gazis im ersten Heft des Jahres 1812 diesen anonymes Pamphletschreiben um die Sprachfrage ein Ende bereitet[60]. Doch im gleichen Heft findet sich noch ein anonymes Antwortschreiben an »N.«, wo die Korrekturnotwendigkeit der griechischen Sprache hervorgehoben wird, denn anders werde sie gesprochen und anders geschrieben[61]. Und auch Vasileiou selbst veröffentlicht sein Antwortschreiben an »N.« (vom 10. Nov. 1811), das vom Herausgeber mit Fußnoten versehen wird[62].

Demnach ist die Satire von Neroulos im Juni 1811 entstanden oder etwas später, jedenfalls vor dem Herbst, und zielt auf einen ganz konkreten Quellenbereich ab und nimmt ganz bestimmte Persönlichkeiten aufs Korn: Vasileiou ist in Augustos der Komödie personifiziert. Trotzdem hat er versucht, diesen fruchtlosen Kontroversen ein Ende zu bereiten und Neroulos zu seinem apologetischen Brief von 1815 angeregt[63]. Während ausländische Sprachwissenschaftler und Philolo-

57 S. 315 ff.

58 S. 321–328 und Fortsetzung im nächsten Heft S. 329–336. S. 328 wird das kritische »εξεύρω« (statt »ηξεύρω« oder »ιξεύρω«, das in den Texten der Zeit zu finden ist, etymologisch von »εξ-εύρω«) kommentiert, das in der Satire eine herausragende Rolle spielt.

59 Aus der Analyse dieses Textes geht hervor, daß der anonyme Autor auch Türkisch gekonnt haben muß.

60 »Ερμής ο Λόγιος«, Bd. II (1812), Athen 1989, S. 2.

61 S. 14–22.

62 S. 22–30.

63 Wie oben (Iliou, *op. cit.*, S. 367).

gen den satirischen Text als Quelle für den liquiden und unkonsolidierten Zustand der neugriechischen Sprache verwendet haben[64], in Griechenland selbst wird der Reformversuch von Koraïs rasch von der Wende zum Archaismus überholt und der Lacheffekt der Satire ist später kaum noch gegeben, weil a) manche der dem Lachen preisgegebenen Vorschläge Gemeingut geworden sind, und b) andere (wie die »ήτρια« für die Papierblätter) einfach unverständlich geblieben sind und spurlos aus dem Gebrauch verschwanden. Trotzdem hat die Sprachsatire von Neroulos in den Literatur- und Theatergeschichten einen besonderen Platz eingenommen[65], wenn auch die speziellen Studien für dieses Werk wenige geblieben sind[66]. Einen gewissen Raum nimmt das Werk auch in den Analysen um den ideologischen Streit des Phanariotentums, das angeblich Neroulos vertreten soll, gegen das aufstrebende griechische Bürgertum ein, das Koraïs personifiziert[67]. Doch ist auch diese Sache nicht so einfach: Es mag zwar Stimmen gegen den 1811 63jähren Koraïs in Paris

64 Dazu haben freilich auch die *Cours de Littérature grecque moderne* von Neroulos in Genf beigetragen. Diese Arbeiten beginnen mit M. Beaudouin, *Quid Koraïs de neohellenica lingua senserit*, Paris 1853 und enden mit der linguistischen Arbeit von Gustav Soyter, *Untersuchungen zu den neugriechischen Sprachkomödien Babylonia von D. K. Byzantios und Korakistika von K. J. Rhizos*, Diss. München 1912. Vgl. auch Saint-Hilaire, *op. cit*. Dazu noch in der Folge.

65 Laskaris, *op. cit*., Bd. I, S. 102–112, Sideris, *op. cit*., S. 116 ff., 122, M. Valsas, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, übers. Ch. Bakonikola-Georgopoulou, Athen 1994, S. 297–302 (mit überaus positiver Bewertung), K. Th. Dimaras, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 4. Aufl., Athen 1968, S. 205, L. Politis, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας,* Athen 1978, S. 97, M. Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας,* 2. Aufl. Athen 1987, S. 208 f., K. Th. Dimaras, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, 3. Aufl., Athen 1983, S. 117, ders., *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Athen 1982, S. 174 ff., 227, 229, 305 und *pass*., P. Mastrodimitris, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία,* 6. Aufl. Athen 1996, S. 49, A. Tabaki, *Le théâtre néohellénique: génèse et formation. Ses composantes sociale, idéologiques et esthétiques*, Thèse Paris EHESS 1995, S. 487 ff. usw.

66 Th. Grammatas, »Γλωσσική και ιδεολογική αντιπαράθεση κοραϊσμού και φαναριωτισμού μέσα από τα *Κορακιστικά* του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού«, *Πρακτικά του Συνεδρίου »Κοραής και Χίος« (Χίος, 11–15 Μαΐου 1983),* Athen 1984, S. 131–146 (und im Band *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία – δραματουργία*, Athen 1987, S. 94–101); vgl. auch ders. »Δύο αντικοραϊκά κείμενα. Τα ›Κορακιστικά‹ του Ιακ. Ρίζου Νερουλού και το ʼΌνειρο‹ του Αθ. Χριστόπουλου«, *Δωδώνη* 12 (1983), S. 291–303 (und im Band *Γλώσσα και ιδεολογία στο νεοελληνικό Διαφωτισμό*, Athen 1991, S. 41–59). Zum Fehlen spezifischer Studien vgl. auch die Bibliographie KNE/IEI, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Βιβλιογραφία 1945–1995,* Athen 1998, wo sich bloß der Wiederabdruck der Studie von Saint-Hilaire vom Jahre 1870 in Athen 1975 findet (Nr. 912).

67 Z. B. G. Kordatos, *Δημοτικισμός και Λογιωτατισμός,* Athen 1927, S. 36 ff., Moschonas, *op. cit*., Grammatas, *op. cit*. (ders., »Κοραής και Φαναριώτες. Ιδεολογικές διαστάσεις μιας διαμάχης«, *Διαβάζω* 82, 1983, S. 41–44 und in *Γλώσσα και ιδεολογία στον νεοελληνικό Διαφωτισμό, op. cit*., S. 31–40).

gegeben haben[68], doch ist eine solche Positionierung schlicht ein simplifizierendes Konstrukt: erstens bilden die Phanarioten keine durchorganisierte soziale Gruppe mit gemeinsamem Bewußtsein und aufeinander abgestimmter Strategie, sondern es handelt sich um verschiedene Familien, die durchaus in Antagonismus zueinander stehen und unterschiedliche Interessen sowohl in Konstantinopel wie auch in der Moldauwalachei vertreten[69]; zweitens war ihre politische Situation vor der Revolution von 1821 völlig unterschiedlich, da sich in den Diasporazentren kein offener Antagonismus zwischen den Familien ergeben hat wie später im bayerischen Athen, wo sie alle zusammentrafen[70] – noch agieren sie in überkommenen Strukturen wie z. B. das Handelsnetz[71]; drittens war der Antagonismus nicht so sehr ein

---

68 Z. B. Kodrikas: »… πρόσχημα μιας οχλαγωγικής μεταρρυθμίσεως μεταχειρίζεται την μεταρρύθμισιν της παιδείας και γλώσσης των νέων Ελληνων« (*Μελέτη, op. cit.*, S. ν΄). Doch ist diese extrem negative Haltung nicht allein Phanarioten anzulasten.

69 Vgl. dazu die Satire von Georgios Soutsos (1785), die S. Spathis herausgegeben hat: *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Κωμωδία συντεθείσα εν έτι ›αψπε‹: 1785*, Athen 1995. Zur Phanariotenfrage und einer differenzierteren Stellungnahme letzthin S. Zervos, »Recherches sur les phanariotes: à propos de leur sentiment d'appartenance au même groupe sociale«, *Revue des Études Sud-Est Europeénnes* 274 (1989) S. 305–311. Die charakteristische Bezeichnung der Bewohner des Phanar in Konstantinopel mit seinen negativen Konnotationen taucht zuerst in der Streitschrift von Mark Philippe Zallony auf, *Essai sur les Phanariots*, 1824 (A. Pippidi, »Phanar, Phanariotes, Phanariotisme«, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 13/2, 1975, S. 231–239). Zum heutigen Forschungsstand C. Papacostea-Danielopolu, »État actuel des recherches sur ›l'époque phanariote‹«, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 14/3 (1986) S. 227–234. Vgl. auch M. Hakkarainen, »Phanariots seen by Western Travellers«, *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453–1981. Πρακτικά του Α΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών Βερολίνο, 2–4 Οκτωβρίου 1998,* Bd. II, Athen 1999, S. 212–227: »… Consequently the whole phenomenon has been proved to be more complicated than what the traditional historiographical picture makes us to believe. The question concerning the Phanariots as a group, their group-coherence, their common interests and ideology, their alleged position as leader of the Greek community, their real or imagined policy within the Ottoman administration etc. still require quite a lot of research« (S. 227).

70 Dazu G. Hering, *Die politischen Parteien in Griechenland 1821–1936,* 2 vols., München 1992, S. 82, 88 ff., 95, 146, 182–185 usw. (S. 89 zu Neroulos), besonders die Kapitel des Zweiten Teils »Die Genesis politischer Strömungen und Parteien in Griechenland«: »1. Klientelverbände, Interessensgruppen und Parteibildung: Die Auflösung überkommener Schutz- und Loyalitätsverbände« (S. 53 ff.), »2. Von der Republik zur Monarchie: Verfassung und Parteibildung« (S. 115 ff.), »3. Die ›Auslandsparteien‹: Europäische Leitbilder und griechische Probleme« (S. 174 ff.), »4. Die Verfassung von 1844« (S. 224 ff.), »5. Die ersten Parteien: Programmatik, Struktur, Propaganda« (S. 235 ff.).

71 Dazu in Auswahl: T. Stoianovich, »The conquering Balkan Orthodox Merchant«, *Journal of Economic History* 20 (1960) S. 234–313, V. Paskaleva, »Contribution aux relations commerciales des provinces balkaniques de l'Empire ottoman avec les États européens au cours du XVIIIe et la première moitié du XIXe s.«, *Études historiques* 4 (1968) S.265–292, Sp. Lampros, »Σελίδες εκ της ιστορίας

existentieller als eine Prestigefrage – unter den »Gelehrten der Türkenzeit« befinden sich Kleriker, Lehrer, Gelehrte und Phanarioten, also Exponenten ganz verschiedener sozialer Herkunft; viertens nehmen die Phanarioten im Sprachkampf weder einheitliche Positionen ein, noch bleiben sie konsequent bei einer Ansicht; fünftens ist die Möglichkeit des Positionswechsels ein allgemeineres Phänomen, wie man z. B. am Entwicklungsweg von Konstantinos Oikonomos ablesen kann[72]. Somit ist es sowohl vor wie nach der Revolution z. T. irreführend, von den »Phanarioten« als einer einheitlichen sozialen Gruppe zu sprechen; im Kampf um die Staatsposten, den Dichterruhm und die Preisverleihungen bei den Universitäts-Literaturwettbewerben gibt es kaum größere Solidaritätsaktionen und jeder scheint auf seine eigenen Beine gestellt zu sein[73].

του εν Ουγγαρία και Αυστρία μακεδονικού Ελληνισμού«, *Νέος Ελληνομνήμων* 8 (1911) S. 257–300, O. Katsiardi-Hering, *Η ελληνική παροικία της Τεργέστης (1751–1830),* Athen 1986, N. Camariano, »L'organisation et l'activité culturelle de la Compagnie des marchands grecs de Șibiu«, *Balcanica* 6 (1943) S. 201–241, C. Papacostea-Danielopolu, »L'organisation de la Compagnie grecque de Brașov (1777–1850)«, *Balkan Studies* 14 (1973) S. 316 ff., Ö. Füves, »Stand und Aufgaben der Forschungen zur Geschichte der Griechen in Ungarn«, J. Irmscher/M. Mineemi, *Ο Ελληνισμός εις το εξωτερικόν*, Berlin 1968, S. 313–338, G. Hering, »Die griechische Handelsgesellschaft in Tokaj. Ihre innere Ordnung und ihre Auflösung 1801«, *Südost-Forschungen* 46 (1987) S. 79–93 usw.

72 A. Papaderos, *Metakenosis. Das kulturelle Zentralproblem des neueren Griechenlands bei Koraïs und Oikonomos*, Diss. Mainz 1962 (erweiterte Ausgabe Meisenheim/Glan 1970). Zu den antiaufklärerischen Tendenzen G. Podskalsky, *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft 1453–1821,* München 1988, Kapitel: »Die Auseinandersetzung mit der Aufklärung: Rückzug auf die eigenen Quellen 1727–1821« (S. 329–385).

73 Dazu auch A. Vakalopoulos, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Bd. IV, Thessaloniki 1973, S. 236 ff. Zu den schematisierenden Studien vgl. Gr. Cassimatis, »Esquisse d'une sociologie du phanariotisme«, *Symposium l'Époque Phanariote*, Thessaloniki 1974, S. 159–166, zitiert bei Th. Grammatas, »Κοραής και Φαναριώτες. Ιδεολογικές διαστάσεις μιας διαμάχης«, *Γλώσσα και ιδεολογία στο νεοελληνικό διαφωτισμό*, *op. cit.*, S. 31–40). Dies wird z. T. durch die frühen tendenziösen Quellen hervorgerufen, wie M.-Ph. Zallony, *Traité sur les princes de la Valachie et de la Moldavie, sortis de Constantinople, connus sous le nom: Fanarioties*, Paris 1830 (S. G. Fokas, *Ο Ζαλλώνης, οι Φαναριώτες και οι Ρουμάνοι*, Athen 1989), aber auch durch Urteile von Historikern wie Koumas (K. M. Koumas, *Ιστορίαι των ανθρωπίνων πράξεων,* Bd. 12, Wien 1832, S. 534 ff., M. Stassinopoulou, *Weltgeschichte im Denken eines griechischen Aufklärers. Konstantinos Michail Koumas als Historiograph*, Frankfurt/M. etc. 1992). Vgl. auch C. Papacostea-Danielopolu, »Les pays roumains vus par le Phanariote«, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 31 (1993) S. 365–370, A. Sphini, *Langue et Mentalités au Phanar (XVIIe – XVIIIe siècles). D'après les »Ephémérides« de P. Codrica et d'autres textes du milieu phanariote*, Thèse Paris 1991, A. Angelou, *Παναγιώτης Κοδρικάς, Εφημερίδες*, Athen 1991 (mit der Studie »Ο καλός Φαναριώτης«), S. C. Zervos, *Recherches sur les Phanariotes et leur idéologie politique (1666–1821),* Thèse Paris 1990, Chr. Patrinelis, *Συμβιβασμοί και προσδοκίες. Οι ηγετικές ομάδες του Ελληνισμού της Τουρκοκρατίας απέναντι στο εθνικό πρόβλημα,* Thessaloniki 1988 usw.

Aus diesen Gründen scheint es kaum angebracht, die Satire aus dem Sprachstreit herauszulösen und ihr ideologische oder politische Positionen beizumessen (obwohl diese spurenweise vorhanden sein mögen)[74]. Als schwaches Theaterstück und etwas konstruierte Sprachsatire im Rahmen der Parodierung von Koraïs und dem »Gelehrten Hermes« erfuhr das Werk vor 1821 eine relativ intensive Rezeption; nach der Revolution erinnern sich nur mehr Literatur- und Theaterhistoriker dieses Stückes[75]. Laskaris beginnt seine Theatergeschichte damit, doch ist das Stück nur einmal aufgeführt worden: 1929 von Fotos Politis mit der Schülern der Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου in Athen[76].

Die Personen der Satire sind Sotirios, sein Freund Augustos, seine Tochter Eleniski, ihre Dienerin Aplocheiriski, der Diener Mykis und Ioanniskos, Bräutigam *in spe* der Tochter; dazu kommen Dialektfiguren aus Ioannina, Chios, Mytilene und Zypern[77]. Die Satire spielt in der »Baumzweigstadt« (Κλαδούπολις), wo die »Krähensprache« (κορακιστικά) gesprochen wird[78]. Das Wortspiel mit dem Namen von Koraïs bewegt sich auf mehreren Ebenen, denn »korakistika« wird auch die »Geheimsprache« der Kinder genannt (mit der Hinzufügung von »ka« zu jeder Silbe), und als Konnotation klingt der Fluch »ες κόρακαν« (zum Teufel) an; »κορακοζώητος« wird auch der Langlebige genannt (Koraïs war 1813 über 60)

74 Dazu vor allem Grammatas, »Γλωσσική και ιδεολογική αντιπαράθεση Κοραϊσμού και Φαναριωτισμού μέσα από τα ›Κορακιστικά‹ του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού«, *op. cit.*, der hinter den Sprachkämpfen auch Machtkämpfe sieht (S. 81). Doch schon bei der Rezeption der Aufklärung scheiden sich die Geister. Eine rein ideologische Interpretation des Werkes gerät rasch in unauflösliche Widersprüche.

75 Im 20. Jahrhundert wird es bloß hie und da bibliographisch angeführt: z. B. im Periodikum »Πινακοθήκη« του 1901 (Nr. III.) bezeichnet es Laskaris als erste neugriechische Komödie (vgl. Ch. L. Karaoglou, *Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901–1940). Αναλυτική βιβλιογραφία και παρουσίαση,* Bd. I: *Αθηναϊκά περιοδικά (1901–1925),* Thessaloniki 1996, S. 87, 391).

76 Vgl. W. Puchner, »Επισκόπηση της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Από τις αρχές του ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή«, *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, S. 355–455, bes. S. 451. Die Premiere fand am 18. März 1929 statt; zur Besetzung vgl. A. Glytzouris, *Η ανάδυση και η εδραίωση του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Diss. Rethymno 1998, S. 546. Die Aufführung ist im Rahmen der Strategie von Politis zu sehen, seltene und ungespielte Stücke aus der Vergessenheit zu holen und auf die Bühne zu bringen (A. Thrylos, *Το ελληνικό θέατρο*, Bd. I, *1927–1933,* Athen 1977, S. 250). Die Vorstellung wurde im allgemeinen gut aufgenommen.

77 Bereinigter Text nun bei Puchner, *I. P. Νερουλού, Τα θεατρικά, op. cit.*, S. 401 ff.

78 Die Beziehung zum aristophanischen »Wolkenkuckucksheim«, die Grammatas herstellen will (»Γλωσσική και ιδεολογική αντιπαράθεση Κοραϊσμού και Φαναριωτισμού μέσα από τα ›Κορακιστικά‹ του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού«, *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία – δραματουργία*, Athen 1987, S. 81–93), ist etwas an den Haaren herbeigezogen. Es geht durchwegs um die konsequente Verballhornung des Namens von Koraïs; seine Sprache wäre »Koraïstika«.

und der Krähenschrei gilt überdies als schlechtes Omen. Der Untertitel des Werkes erklärt: »ή Διόρθωσις της Ρωμαίκης Γλώσσας« (»Oder Die Verbesserung der rhomäischen Sprache«). In der Einleitung weist der Autor auf das »System des Korakismos« hin, wo Neologismen eingeführt werden wie »κενέφι« (türk. Abort), »εκρυσείον« (altgr. έκρυσις mit der gleichen Bedeutung), »σορδισμός« (phantastisch) mit lächerlichen (Par)Etymologien, während er sich (in satirischer Weise) rühmt, Worte wie »γκερίζι«, »κενόφως« und »εμπυριζόλα« (also μπριζόλα, venez. *brisola*) hellenisiert zu haben[79].

Die Satire läßt sich in dreierlei Hinsicht analysieren: auf der Ebene der Dramaturgie, der sprachlichen Ebene soweit sie die archaisierenden Tendenzen im Dialog von Sotirios und Augustos betrifft, zusammen mit dem Fußnotenapparat des Autors und dem Gedicht des Ioanniskos in der »Krähensprache«, und auf sprachlicher Ebene soweit dies die Wiedergabe der Lokalidiome betrifft. Der dramaturgische Aufbau ist simpel, ja fast primitiv: I/1 Gespräch zwischen Sotirios und Augustos über die neue Erfindung der *korakistika* (S. 405–411)[80], I/2 der chiotische Diener Mykis kommt dazu, das Essen sei fertig, doch die Freunde ziehen sich in die Studierstube zurück, um die Etymologie des Wortes »γάδαρος« (Esel) zu untersuchen (phantastische Ableitung von κάνθαρος) (S. 412); I/3 kommentiert der Diener die Situation (S. 413), I/4 kommt Eleniski und fordert ihn auf, ein Zusammentreffen mit ihrem Liebhaber zu arrangieren, als Gegenleistung werde sie dafür sorgen, daß er die Aplocheiriski bekommt (S. 414–415); I/5 berät sie die Dienerin, wie sie den Plan von Sotirios, sie mit dem alten Augustos zu verheiraten, durchkreuzen könne (S. 415–416); I/6 bringt Ioanniskos und Eleniski auf die Bühne, der Liebhaber deklamiert ein Gedicht in *korakistika*, um die Sympathie ihres Vaters zu gewinnen, der nichts von ihm wissen will (S. 416–419). Somit geht es um die klassische Figurenkonstellation einer molièrischen Komödie. II/1 bringt wieder die Sprachfreunde (S. 420), II/2 kündigt der Polizeigehilfe einige Fremde an, die gekommen sind, um die neue Sprache zu erlernen, denn dafür würde man sogar bezahlt (S. 421); II/3 kommen dann die Fremden aus Mytilene, Ioannina, Chios und Zypern und Sotirios entscheidet, sie zuerst in die »Τεσσαρακοστήν« (Quarantäne) zu stecken, wo sie zur Purifikation Blätter (»ήτρια«) des »Gelehrten Hermes« essen müßten (S. 422–424); in der etwas längeren Szene II/4 kritisieren die beiden Freunde das Gedicht von Ioanniskos in *korakistika* (S. 424–430); die Sprachdiskussion erstreckt sich auch auf II/5

79 S. 403 f. Er rühmt sich ebenfalls, daß wenn er seine neuen Ableitungen in einer hochgelehrten Studie veröffentlichen würde, so sei ihm ein Platz im Kreise der weisen Gelehrten sicher.

80 Die Seitenzählung betrifft die neue Ausgabe Puchner 2002 (*Ι. Ρ. Νερουλού, Τα θεατρικά, op. cit.*).

(S. 431–432), bis (II/6) Mykis mit der Post eintrifft, und Sotirios laut das letzte Heft des »Gelehrten Hermes« mit den neuesten etymologischen Ableitungen verliest (S. 433–437). Praktisch der gesamte II. Akt ist dem Sprachwitz gewidmet und keine der Handlungen hat sich nur um einen Schritt fortbewegt. III/1 bringt für die beiden Sprachfreunde durch Ioanniskos die Nachricht, daß sich die Fremden empört dem Hause näherten (S. 438); als zweiter Bote schlechter Nachrichten trifft Mykis ein (III/2), der angibt, sie wollten ihre Wut an Eleniski auslassen (S. 438–439); der Polizeigehilfe berichtet dann (III/3), daß die Fremden Mykis verprügelt hätten, weil er Eleniski beistehen wollte (S. 440–442); II/4 treibt Ioanniskos die Fremden aus Ioannina mit einem Klistier in die Flucht und rettet derart Sotirios (S. 442–445); es folgt ein Schmaus der beiden Freunde mit Eleniski (III/5, Ioanniskos ist in die Studierstube gegangen, um sich in der neuen Sprache zu perfektionieren), doch Sotirios erstickt am Wort »ελαδιοξιδιοαλατολαχανοκαρύκευμα« (Krautsalat in der neuen Sprache) (S. 445–449), während ihn Ioanniskos (III/6) kuriert, indem er ihn die einzelnen Wörter separat aussprechen läßt und das letzte mit einer Zange aus der Speiseröhre zieht – derart wird Sotirios von seiner Sprachmanie geheilt und spricht nun »normal« (d. h. das »phanariotische« Konstantinopelgriechisch von Ioanniskos) (S. 449–455); das Paar wird glücklich vereint (III/6), Mykis bekommt seine Aplocheiriski, nur Augustos als unverbesserlicher Anhänger der *korakistika* wird mit Händen und Füßen an eine Säule gebunden, damit er den Mund nicht mehr aufmacht (S. 455–459).

Der Dramatiker hat keine Mühe darauf verschwendet, die illusionistischen Regeln der *vraisemblance (verisimilitudo)* der klassizistischen Dramaturgie wenigstens ansatzweise zu verfolgen; er läßt die Fäden und Mechanismen der molièrischen Komödientechnik offen und sichtbar, bewegt die Bühnencharaktere wie Marionetten und macht keine Anstalten, die Entwicklungen der Bühnenhandlung vorzubereiten oder zu motivieren. Das molièrische Szenarium mit den befremdlichen Alten, den schlauen Dienern und den verliebten Jungen wird mechanistisch reproduziert[81], die satirischen Szenen mit den Sprachallüren des Hauptheldens sind breit ausgewalzt und sprengen jegliche dramatische Ökonomie. Die Rolle des *raisonneurs* hat der junge Ioanniskos aus Konstantinopel, ein *homme généreux* um 1800. Es geht eher um eine dialogische Satire als ein Theaterstück, die satirische Lesefreude ist auf einen engen Kreis von am Sprachstreit interessierten Phanarioten beschränkt; von einer Aufführungsintention kann nicht die Rede sein. Diese ist allein schon durch den Fußnotenapparat beschränkt, besonders im I. Akt, um die *gags* des Sprachwitzes zu erklären. In diesem Punkt geht Neroulos

81 Vgl. auch Valsas, *op. cit.*, S. 297–302.

systematisch und »scholastisch« vor, ganz im Sinne einer sprachwissenschaftlichen Abhandlung. Ohne dieses Hypomnema ist der Sprachwitz auch vielfach kaum verständlich: erst durch die Angabe des »richtigen« Ausdrucks werden die Mechanismen der Parodie offengelegt; ohne die Kenntnis der intendierten Norm kann die Satire nicht funktionieren. Die Sprachentwicklungen des 19. Jahrhunderts haben die Trennlinien von »richtig« und »falsch« gründlich durcheinandergebracht, und außer einigen haarsträubenden Etymologien weiß der heutige Leser kaum, wo er zu lachen hat und wo nicht. Darüberhinaus ist die Sprachsatire der Gelehrsamkeit keineswegs neu: sie wurde schon in der *commedia erudita* und der *commedia dell'arte* mit den Lateinzitaten des *dottore* gepflegt, in der kretischen und heptanesischen Komödie dann mit den lateinischen und italienischen Zitaten des Daskalos, der seine Gelehrsamkeit zur Schau stellen will[82], eine Tradition, die auch in der *Comédie italienne* in Paris lebendig war, und von der sich die molièrischen Arztfiguren beeinflußt zeigen, welche auf die griechische Komödie des 19. Jahrhundert einen so großen Einfluß ausgeübt haben[83]. Die komischen Figuren des »Gelehrten« und »Lehrers« (σοφολογιότατος, λογιότατος und διδάσκαλος) der griechischen Sprachsatire stehen damit in einer langen Tradition, doch mit der Wendung der Sprachfrage zum Archaismus, der systematischen Reproduktion von Floskeln und Vokabeln des Altgriechischen, wird die halbgebildete Lehrerfigur zur beliebten Karikatur der Sprachsatire. Die intensive Molière-Rezeption schon im 18. Jahrhundert[84] hat diese komische Typologie der Bühnencharaktere auf dem Schachbrett der Komödiensituationen auch in der griechischen Dramatik heimisch gemacht[85]. Somit befinden sich Sotirios und Augustos, Bühnenvertreter von Koraïs und Vasileiou, am Anfang einer ganzen Kette von Karikaturen der (sprachlichen) Gelehrsamkeit, die sich bis zum »Guanakos« von Psycharis am Anfang des 20. Jahrhundert hinzieht

Die sprachliche Analyse der Komödie ist schwieriger. Die Taktik der Lächerlichmachung ist heute nur schwer nachzuvollziehen. Die intendierte Sprachnorm,

---

82 J. Nourney, *Lateinisches und Italienisches in der Kretischen Komödie,* Bari 1961, A. Vincent, »Κωμωδία«, D. Holton (ed.), *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Heraklion 1997, S. 125–156, bes S. 147 ff., D. Minniti-Gonias, »Gli ›italianismi‹ nella tradizione cretese: I. *Katzùrbos*«, *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Athen 2007, S. 803–814.

83 Zu den gelehrten Ärzten in der griechischen Tradition vgl. W. Puchner, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο*, Athen 2004, bes. S. 31 ff., 68 ff.

84 W. Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος – 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση,* Athen 1999, S. 36–61 mit gesamten älteren Bibliographie.

85 A. Tabaki, »Η ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα και οι ευρωπαϊκές της επιδράσεις«, *Εκκύκλημα* 16 (1988) S. 37–45.

von der die *korakistika* abweichen, ist nicht in allen Fällen im Anmerkungsapparat verzeichnet. Es ist oft nicht leicht zu entscheiden, was an phonetischen und morphologischen Eigenheiten in dieser Phase üblich war und was als Innovation zu gelten hat. Ein Beispiel: der erste Satz des Werkes: *Διατί προπατείς, φίλε ιδικέ μου Αύγουστε, λιγυσμένος σήμερον ως αν ει ο κορμός σου έγεινε δύο διπλόαι;*, bringt gleich eine ganze Reihe von Aporien mit sich: 1. *προπατείς* im Sinne von »περπατείς« (du gehst, »πορπατείς« schon in der kretischen Literatur, bald danach im Werk auch als *επροπάτουν*) ist eine »verbesserte« Form (allerdings nicht im Anmerkungsapparat kommentiert), die das Lachen hervorrufen soll, oder eine übliche Form der Zeit, die bloß nicht in den Lexika zu finden ist?[86]; 2. Das *ιδικέ* bleibt ohne Fußnote, ist aber auf der nächsten Seite im Anmerkungsapparat vermerkt: *ιδικήν μου, αντίς εδικήν μου* – d. h. die Kommentierung der Krähen-Sprache ist weder systematisch noch konsequent, nicht einmal im Falle des ersten Auftauchens einer *korakistischen* Wortform; 3. *κορμός* erscheint im Anmerkungsapparat als verbessertes »κορμί« (Körper); 4. die *διπλόαι* aber, »δίπλες« (von »διπλόη«), die heutzutage mehr als seltsam klingen, sind Gegenstand des Lachens oder nicht? Solche Schwierigkeiten durchziehen den gesamten Text und erschweren den Nachvollzug der Funktionierensweise der Satire zwischen intendierter Sprachnorm und *korakistischer* Deviation.

Im allgemeinen lassen sich vier Arten von Lachstrategien der Parodie unterscheiden: a) sprachliche, die kommentiert und in Fußnoten erklärt sind, b) sprachliche, deren Etymologie oder syntaktische Struktur im Text selbst erklärt sind, c) sprachliche, die nicht in den Fußnotenapparat eingegangen sind, aus Versehen oder weil sie nicht für komisch erachtet werden (mit Ausnahme der *korakistischen* Wortformen und –typen, die in wiederholter Form nicht mehr gesondert gekennzeichnet sind), und d) terminologische Effekte, Schimpfwörter oder Anspielungen, Neologismen und Etymologien, häufig mit fäkalischen und skatologischen Konnotationen. Die für heutige Begriffe eigenartige Orthographie bildet eine weitere Schwierigkeit, die Funktionsweise der Satire im Detail nachzuvollziehen. Zur ersten Kategorie zählen z. B. *κορμός (korakistika)* – κορμί (die »richtige« Form nach Neroulos), *γοργορυτά* – γουργουρυτά, *τη ώρα* (Dativ) – τώρα[87], *εγρήγορα* – γλίγωρα, *εμπορώ* – ημπορώ, *ίδω* – ιδώ, *πρωνόν* (mit *iota*

86 Vgl. auch das *ως αν* – »ωσάν« desselben Satzes.

87 Was an sich die richtige Ableitung ist (G. Babiniotis, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας,* Athen 1998, S. 1842).

subscriptum) – πουρνόν[88], *αποú* – αφού[89] usw.[90]. Ab der Mitte des I. Aktes nehmen die Kommentare um den »richtigen« Sprachgebrauch rasch ab und geben Raum für eine andere Art von Erklärungen[91]. Die meisten Ableitungen sind an sich richtig, in anderen Fällen handelt es sich um Pseudo-Hellenisierungen; doch fehlen die Fälle nicht, wo Neroulos eine archaisierendere Wortform wählt als der parodierte Koraïs (z. B. πλησίον statt σιμά), d. h. die Satire funktioniert ungewollt in die Gegenrichtung. Der Fußnotenapparat ist ein unentbehrliches Hilfsmittel für den heutigen Leser, um das intendierte Funktionieren der Satire zu rekonstruieren, doch bleiben zwei Schwierigkeiten: 1) er muß die Beispiele nach der ersten Anführung auswendig lernen und 2) auf der Bühne funktioniert diese Art von Sprachwitz kaum und kann nur durch gelehrten Habitus, entsprechende Deklamation, Gestik und Mimik ersetzt werden.

Leichter ist die Lachstrategie bei den phantastischen und absurden Etymologien zu verfolgen, die auch ohne spezifische Kenntnisse Lachen hervorrufen. In der Szene I/1 leitet Augustos καμπούρης von καμπύλος (via καμπυρός im Lexikon von Suda) ab, was allerdings an sich richtig ist[92]. Sotirios beglückwünscht ihn; er solle seinen »Fund« im »Gelehrten Hermes« veröffentlichen. Er selbst habe das Wort διάρροια (Diarrhöe) durch den Neologismus *σούρδισις* ersetzt, das von

88 Dazu Babiniotis, *op. cit.*, S. 1476.

89 Das από+ού wird hier mit dem mittelalterlichen αποú im Sinne von όπου oder όποιος verwechselt (z. B. W. Bakker /A. van Gemert, *Η θυσία του Αβραάμ*, Heraklion 1998, S. 161).

90 *εζυγίασα* – εζύγιασα, *απίσως* – ίσως από, *είνι* – είναι, *ιδικήν μου* – εδικήν μου, *ά φέρε* – άφεριν (»περσικόν«, d. h. türk. aferim – εύγε), *υγεία σου* – γειά σου, *θέλει γράψειν, θέλει κάμειν* – θέλει γράψει, θέλει κάμει, *Λογίου Ερμού* ohne Artikel, κ'αυτός als *καυτός* – statt κι' αυτός, *αμμή* – αμά, αμή (unklar, αμμή ist ein verbreiteter Typus von αμέ), *απ' ώδε* – απ' εδώ (dazu Babiniotis, *op. cit.*, S. 555), *ίσα* – ίσια (beides im Gebrauch, *op. cit.*, S. 789 f.), *μ' όλον ότι* – μ' όλον οπού, *έως εις τόσον* – ως τόσον, *αλλ' οι μόνον* – αλλοίμονον, *εξεύρω* – ηξεύρω, *εκβαίνον* – έβγαιναν, *ήτο* – ήταν, *χαρτιστής* – χαρατζής (Ironie wegen der Ableitung von χαρτιά), *περώ* – περνώ, *κάν έν* – κανένα, *χολωθήν* (Inf.) – οργίζεσθαι (χολώ, χολώνω, χολώνομαι sind häufige Formen der byzantinischen Volkssprache, z. B. D. Philippides/D. Holton, *Του κύκλου τα γυρίσματα. Ο Ερωτόκριτος σε ηλεκτρονική ανάλυση*, Bd. 4, Athen 1996, S. 1350), *σιμά* – πλησίον (das volkssprachige σιμά hat nichts mit *korakistika* zu tun), *διφθέραν* – κατάστιχον, *καν τι* – κάτι, *εξώρα* – ξώρας (;), *ταλάριον* – ταλέρι, *Βαραβά Ιωάννη* – μπάρμπα Γιάννη, *επαίρνω* – πέρνω, *εντάμα* – αντάμα, *φυσκωτόν* – φουσκωτόν, *φωτία* – φωτιά, *σικχαίνεσθε* – συχαίνεσθε, *βράκος* – βρακί, *εκφωνητά* – ξεφωνητά, *εμπυριζόλαι* – μπριζόλαις (Paretymologie »από του εν τω πυρί ιζάνειν όλη«, vgl. Babiniotis, *op. cit.*, S. 1158) usw.

91 Z. B. S. 417 f. wo das *korakistische* Gedicht von Ioanniskos kommentiert wird.

92 Mit Zwischenschaltung von türk. kampur (Babiniotis, *op. cit.*, S. 833). Neroulos, als Kenner des Türkischen, hielt die Ableitung aus dem Altgriechischen für eine Pseudo-Hellenisierung. Zu solchen Mißverständnissen gibt es mehrere Beispiele im Werk.

einem inexistenten *σορδισμός* herzuleiten sei[93]. Fäkalisch ist auch der folgende Witz um das türk. Wort »γκερίζι«, das durch den Neologismus *εκρυσείον* zu ersetzen sei, was *τον διά του οποίου εκρέουσιν αι κοπρίαι τόπον*, den Abort bedeute[94]; auf diese Weise werden auch andere Fremdwörter hellenisiert. Auch der nächste Witz ist skatologisch; wieder geht es um den Abort: das türkische »κενέφι« sei von *κενόφως* abzuleiten, einem dunklen Ort, der die Häßlichkeit des Entleerungsprozesses verberge[95]. Sotirios notiert eifrig diese »Entdeckungen« in seinem Heft (τεφτέρι, *διφθέραν*), um sie an den »Gelehrten Hermes« zu schicken, damit die Nation davon Kenntnis erhalte[96]. In der nächsten Szene geht es dann darum, wie man von *κάνθαρος* über γάνθαρος und γάνδαρος zum Esel γάδαρος kommt (S. 412). Im II. Akt wird dann das Brechmittel der Zeit, das indianische »ιπεκακουάνα«, das dem dämonischen Arzt im »Άσωτος« von Alexandros Soutsos 1830 seinen Namen verliehen hat[97], von υποκυκιάνην (vom Verb υποκυκάν, durcheinanderbringen) abgeleitet (S. 426). Die »πόστα« (Post) wird zu *πύστην πεζοδρόμιον* (S. 433 *σημαίνουσαν φήμην διά ξηράς ερχομένην*), und im letzten »Gelehrten Hermes« liest Sotirios die wunderbare Etymologie von »δεν«, das in Zukunft als »έν« (also ένα, genau das Gegenteil) auszusprechen sei (S. 435)[98], was er im Rest des Stückes auch so gebraucht, sowie die völlig absurde Ableitung des imperativen »ας« von »δεύτε« (δευτε → ευτε → αυτε → ατε → ασε → ας)[99].

Daneben gibt es eine Reihe von Wörtern und Ausdrücken, die unkommentiert bleiben und von denen es nicht sicher ist, ob sie zu der Satire der *koraki-*

---

93 S. 407. Die Ableitung ist mit einer fäkalischen Anspielung verbunden.

94 S. 407. Der skatologische Witz wird in der Folge noch breiter ausgespielt.

95 In der Folge werden alle drei Erfindungen kumulativ gebraucht: *οι κάτοικοι της δείνα πόλεως έχοντες επιδημίαν σορδισμού, τόσον έκβαινον και έμβαινον εις τα κενόφωτα, ώστε εξεχειλίσθησαν τα εκρυσεία* (S. 408). Weitere »Hellenisierungen« von türkischen Wörtern folgen: Αχμέδης von *εχεμήδης*, also εχέφροντις, das Zigeunerlied »άραντες μαράραντες χαρχολίβαντες« komme von Griechisch *Άραντες μέρ' άραντες γαρ χωλοί βάντες* (*δηλαδή υψώσαντες τα ομμάτια, υψώσαντες γαρ, και χωλοί προπατήσαντες*), das schon bei Pindar und Bakchylides zu finden sei und sich im Zigeunermund erhalten habe (S. 409).

96 Neroulos gibt Anthimos Gazis auch ironische Anweisungen, wie er Auflagenzahl und Profit des Periodikums erhöhen könne.

97 Dazu Puchner, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο, op. cit.*, S. 95 ff., ders., *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Bd. II, *Από την Επανάσταση του 1821 ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Athen 2006, S. 211–236.

98 Das entspricht aber genau der Aussprache seines chiotischen Dieners Mykis (Mikes), der das Delta von δεν ausläßt (έν in der Bedeutung von »nichts«, »nicht«). Mit dieser Ableitung wird aus dem δεν ← ουδέν (nicht[s]) ein έν' (eines, eins).

99 Hier ist der satirische Ton schärfer geworden und die Surrealität dieser etymologischen Spielereien augenfälliger (S. 435).

stika gehören oder nicht: z. B. *εξιππάζονται*[100], *εψητόν αρνίον*[101], *έκχασα* (ξέχασα), *εκσχίσωσι* (ξεσκίζουν), *πλησιασμός* (altgr. πλησίασις, Annäherung), *άρεσκοι* (Schmeichler), *διαμηρίζω*[102], *πέτρος*, *στυππείον* (στουπί) usw. Auch inexistente archaisierende Wortformen werden konstruiert, wie *βράδιον, Άλφιον, Βήτιον, Γάμμιον* usw. Der extensive Gebrauch von *hyperbata* (künstliche Einschiebung von Worten und Satzteilen zwischen zwei eng zusammengehörigen Wörtern, wie Epitheton und Hauptwort), wie z. B. *μας λέξεις καινάς δίδεις* (S. 430), wird in der Satire mehrmals aufs Korn genommen, obwohl diese in älteren Texten relativ häufig anzutreffen sind[103]. Daneben gibt es auch orthographische Eigenheiten, die auf Paretymologien deuten, wie *χαίρια* für χέρια (S. 440). Besonders effektvoll ist natürlich das aristophanische Wortungetüm, an dem Sotirios fast erstickt, das ihm halb aus dem Hals hängt und sich halb im Esophagus mit seinen Zacken verhakt hat: *ελαδιοξιδιοαλατολαχανοκαρύκευμα* (S. 448 ff.)[104]. Ioanniskos zwingt ihn, die Bestandteile dieses unverdaulichen Krautsalats einzeln auszusprechen: λάδι (Olivenöl), ξίδι (Essig), άλας (Salz), λάχανο Kraut), und so kann er sie hinunterschlucken; bleibt das eckige Wort καρύκευμα (Gewürz), das mit einer Zange zum Zähneziehen aus dem Schlund herausgezogen wird. Die Therapie wird dadurch vervollständigt, daß Sotirios »λαχανοσαλάτα« sagen muß, worauf sein Hals gleich abschwillt[105] und er sich wundert, welchen wundersamen Einfluß barbari-

---

100 Falsche Schreibweise für ξυπάζω (mit der Bedeutung υπερηφανεύομαι, κομπάζω); das Verb hat nichts mit dem ίππος (Pferd) zu tun (εξιππάζομαι für ausreiten); es kommt von εκ+συσπάζω (Babiniotis, *op. cit.*, S. 1241). In älteren Texten hat es auch die Bedeutung fürchten, erschrecken (z. B. V. 39 und 12 im Bruchstück des Märtyrerspiels vom Hl. Isidoros, W. Puchner, »Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος άγνωστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο«, *Thesaurismata* 28, 1998, S. 357–431, bes. S. 429). Weitere Beispiele bei I. N. Kazazis/T. A. Karanastasis, *Επιτομή του Λεξικού της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημώδους Γραμματείας 1100–1669 του Εμμανουήλ Κριαρά*, Bd. I, Thessaloniki 2001, S. 409.

101 Gebratenes Lamm in älteren Texten..

102 Altgriechisches Wort für συνουσιάζομαι, τεντώνω τα σκέλη. Sotirios: *ο Ιωαννίσκος επειδή επιθυμεί να διαμηρίση την θυγατέρα μου (είδες και άλλην λέξιν γλαφυρωτάτην;)* (S. 431). Die nachfolgende Passage enthält auch andere sexuelle Anspielungen.

103 Z. B. im kykladischen Herodesspiel (W. Puchner, *Ηρώδης ή Η Σφαγή των Νηπίων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικό δράμα αγνώστου ποιητή σε πεζό λόγο από το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο, Athen 1998, bes. S. 38 ff.).

104 Saint-Hilaire, *op. cit.*, S. 28 hat zuerst auf das 70silbige Wort im Epilog der »Ekklesiazusen« von Aristophanes hingewiesen.

105 Valsas hat darauf hingewiesen, daß die Szene mit dem »Lexiphanes« von Lukian (20,21) in Zusammenhang gebracht werden könnte, wo Lexiphanes durch den Gebrauch von überholten Wör-

sche Vulgärausdrücke, wie das für den Krautsalat, haben könnten (S. 453). Worauf die Lektion von Ioanniskos, dem *raisonneur* des Stücks folgt, das dazu führt, daß Sotirios seinem »System« abschwört; dasselbe geschieht auch mit Augustos, und in seiner Rede an den Unbelehrbaren schimmert doch ein gewisse Achtung des Neroulos-Ioanniskos gegenüber dem Koraïs-Sotirios durch: der Unbelehrbare (Vasileiou?) wird an eine Säule gebunden. Auch im Epilog, bevor Sotirios-Koraïs hingeht, die Hefte des »Gelehrten Hermes« zu verbrennen, ist ein gewisser Respekt spürbar (S. 459).

Daneben gibt es im Werk auch andere *hyperbata*, die der jeweiligen Satzkonstruktion den Charakter höherer Gelehrsamkeit verleihen; z. B. *ο τον οποίον έχομεν πρόγονον Πυθαγόρας* (S. 406)[106]. Eine der sichersten Lachstrategien der Sprachgelehrtheit ist das Mißverständnis des anderen, daß später auch Karagiozis im Schattentheater auszeichnet (»μνησθητί μου, Κύριε« – *μέσ' στη μύτη μου, κύριε*). Dazu gibt es in der Satire gleich einige Beispiele: die Fremden aus Mytilene verstehen die *ήτρια* (Blätter) als »τρία« (drei) (S. 421), die *τεσσαρακοστή* fassen sie nicht als »Quarantäne« auf, sondern als Fastenzeit (Quadragesima), in der sie Blätter des »Gelehrten Hermes« essen müßten so als seien sie Ziegen (S. 422). Eine andere Taktik der Lacherzeugung ist die »grammatikalische« Interpretation der Umwelt durch Sotirios: als er sich mit seiner Tochter während des Festschmauses auf einen Stuhl setzten muß, vergleicht er dies mit der *synizese* der Vulgärsprachigen, wo zwei Silben auf einem Versfuß zu stehen kommen (S. 456). Die Texte der Zeit vermeiden das Ineinanderfließen der Vokale und gebrauchen im allgemeinen für unbetonte Silben die *hyphen*. Groteskkomisch ist die ganze Episode mit der »Quarantäne« der Fremden, die den »Gelehrten Hermes« als Brechmittel zur Purifikation bekommen (S. 424)[107]. Tatsächlich übergeben sich die Fremden bis zur Erschöpfung, nur die Arvaniten aus Ioannina werden verrückt und greifen Eleniski an, die der Polizeigehilfe und Mykis retten (S. 440 f.); Sotirios will ihnen gleich zwei Blätter geben, damit sie in Schlaf verfallen (S. 441). Ioanniskos rettet die Situation mit den Empörten mit dem *γλυστήρι* (Klistier) von Sotirios, der bei seinen vielstündigen Studien

tern erkrankt; Lykiskos und Sopolis flößen ihm eine Medizin ein, die ihn von diesen störenden Wörtern befreit (Valsas, *op. cit.*, S. 302).

106 Weitere Beispiele dieser Art: *Ὤ θαυμασία, και την οποίαν πρέπει τίς να παραβάλλη με τας ωφελιμωτέρας ανακαλύψεις, μέθοδος!* (S. 407), *και εζήτουν το εις το οποίον κάθησαι μέρος* (S. 420), *τι είνι το οποίον να με είπητε θέλετε πράγμα;* (S. 422); und aus dem »Gelehrten Hermes«: *η, εις την οποίαν ο ουρανόθεν καταβάς της παλιγγενεσίας του Γραικικού Γένους άγγελος Ιγνάτιος έδωσε γέννησιν, Εφημερίς* (S. 427).

107 Zu *ιπεκακουάνα* auch A.-E. Delveroudi, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Athen 1997, S. 39.

Verstopfungen bekommt. Die Arvaniten glauben, er wolle sie pfählen und ergreifen die Flucht[108]. Zu dieser eigenartig abstoßenden Analfixierung und dem fäkalischen Element gibt es viele Beispiele im Werk.

Die Dialekttypen werden uns im folgenden Abschnitt beschäftigen. Kann man hinter Sotirios Koraïs vermuten, hinter Augustos Vasileiou oder einen anderen Anhänger des »Mittelwegs«, hinter Ioanniskos Neroulos selbst oder einen anderen Vertreter der phanariotischen Sprechweise, so ist es doch schwer zu erklären, warum die Fremden Eleniski angreifen[109]; dieses grobianische Element paßt nicht in die molièrische Komödie, doch auch eine allegorische Auslegung im Sinne des Sprachstreites führt zu keinem konzisen Schluß. Zu den Quellen des Textes zählen in jedem Fall die Prologe der antiken Textausgaben von Koraïs, die ab den »Aithiopika« 1804 einsetzen, die Hefte des »Gelehrten Hermes« der ersten Jahreshälfte von 1811, eventuell die aristophanischen Komödien und der »Lexiphanes« von Lukian. Doch ist dazu auch eine andere Satire gegen Koraïs zu rechnen, die 1811 in Wien erschienen ist, der »Traum« (»Όνειρον«), Parodie eines Liebestraums (beliebte Literaturgattung seit der Renaissance)[110], wo der Dichter im Schlaf mit zwei nackten Greisinnen spricht, die unaufgefordert an sein Bett treten, die Μιξοβάρβαρη Γλώσσα (»Halbbarbarische Sprache«, die Sprachgelehrsamkeit vertretend) und die Ορθογραφία (Orthographie)[111]. Ihre Geschmeide aus alter Zeit sind Wortformen wie in der Sprachsatire von Neroulos: *ιδικόν μου, εξεύρω, επαίρνω, εμπορώ, κάμποια, εντάμα, πρωνόν, ήτο* usw. Der »τρισβάρβαρος« Dichter apostrophiert sie als »Krähenhirne«, die *korakistika* sprächen. Die erste erklärt ihm die etymologischen Mechanismen der Sprachverbesserung; der Dichter widerspricht und verweist sie auf das schöne Volksgriechische von Frangiskos Skoufos[112]. Doch bevor er sie überzeugen kann, kräht der Hahn[113]. Ohne Zweifel besteht ein innerer Zusammenhang zwischen beiden Texten, denn auch hier wird der Ausdruck »korakistika« verwendet. Bisher hat sich nur ein *scholar*

---

108 Eine der beliebtesten Todesarten von Ali Pascha, die in den Reisebüchern der Zeit vielfach beschrieben ist.

109 Vgl. auch Valsas, *op. cit.*, S. 300.

110 Vgl. in der griechischen Tradition die zum Teil dialogischen Versgedichte »Ερωτικόν Ενύπνιον« und »Ιστορία και Όνειρο« von Marinos Falieros um 1425 (Μαρίνου Φαλιέρου, *Ερωτικά Όνειρα.* Κριτική έκδοση, σχόλια και λεξιλόγιο, Arnold van Gemert, Thessaloniki 1980).

111 Text bei Moschonas, *op. cit.*, S. 63–72 nach der *editio princeps* 1811.

112 Vgl. die neue Ausgabe: François Scouphos, *Ο Γραμματοφόρος (Le Courier).* Édition critique du recueil de ses lettres avec introduction, commentaire et répertoire, par Manoussos Manoussacas et avec la collaboration de Michel Lassithiotakis, Athènes 1998.

113 Moschonas, *op.cit.*, S. 72.

mit einem solchen Vergleich beschäftigt[114], vorwiegend aus ideologischer Sicht, doch verwendet er die zweite erweiterte Auflage von 1833, die nicht mehr vom selben Autor stammt[115]. Nach der überzeugenden Studie von Eleni Tsantsanoglou ist der Autor nicht Athanasios Christopoulos sondern Stefanos Kanellos, und die zweite erweiterte Auflage stellt eine Bearbeitung dar, die der köstlichen Satire viel von ihrer Schärfe nimmt[116]. Die Ähnlichkeiten beider Texte, die beide ins Jahr 1811 führen, ist ins Auge stechend. Kanellos ist zu diesem Zeitpunkt 19 Jahre alt und im Kreis von Alexandros Mourouzis in Konstantinopel tätig. Der Band der »Lyrika« von Christopoulos, Wien 1811, ist heterogenen Inhalts[117], nur die Gedichte stammen von Christopoulos selbst. Aber Editor dieses Bandes war der junge Stefanos Kanellos (1792–1823). Die Autorschaft der Einzelteile hat eine Reihe von Forschern beschäftigt[118], die zu durchaus gegensätzlichen Ergebnissen gekommen sind. Doch die Beweisführung von Tsantsanoglou[119] läßt an-

114 Schon Dimaras hat darauf hingewiesen, daß die Schrift zwar in den »Lyrika« von A. Christopoulos veröffentlicht ist, doch wahrscheinlich Stefanos Kanellos zuzuschreiben ist (1792–1823) (K. Th. Dimaras, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 4. Aufl., Athen 1968, S. 182).

115 Th. Grammatas, »Δύο αντικοραϊκά κείμενα. Τα ›Κορακιστικά‹ του Ιακ. Ρίζου Νερουλού και το ›Όνειρο‹ του Αθ. Χριστόπουλου«, *Δωδώνη* 12 (1983), S. 291–303 und im Band *Γλώσσα και ιδεολογία στο Νεοελληνικό Διαφωτισμό*, Athen 1991, S. 41–59.

116 Eine dritte Greisin wird eingeführt, die Αρχαΐζουσα Γλώσσα (Archaisierende Sprache), die in der ersten Auflage nicht vorgekommen ist, und die Orthographie wird vollkommen vernachlässigt. Das entspricht freilich der Sprachentwickung nach der Revolution. Vgl. die Vergleichstabellen bei E. Tsantsanoglou, »Το πορτρέτο του Αθανάσιου Χριστόπουλου στην έκδοση των *Λυρικών* του 1833 και η πατρότητα του ›Ονείρου‹«, *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά,* Thessaloniki 1994, S. 243–255, bes. S. 247 ff. Die Bearbeitung erscheint in der neunten Auflage der »Lyrika« von Christopoulos 1833; Bearbeiter ist wahrschenlich der Editor N. Koritzas.

117 Detaillierte Inhaltsangabe bei Iliou, *op. cit.*, Nr. 1811.41.

118 L. Vranousis, *Οι πρόδρομοι*, Athen 1955 (Βασική Βιβλιοθήκη Nr. 11) S. 81, G. Valetas, *Αθανάσιος Χριστόπουλος, Άπαντα*, Athen 1969, S. 25, Dimaras, *op. cit.*, S. 182, L. Politis, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας,* Athen 1978, S. 97, N. Camariano, *Athanassios Christopoulos. Sa vie, son œuvre littéraire et ses rapports avec la culture roumaine*, Thessaloniki 1981 (Insitute for Balkan Studies 192) S.102–106, E. Tsantsanoglou, Einleitung in die Ausgabe der »Lyrika«, Athen 1970, S. 26, Moschonas, *op. cit.*, S. 63–72, V. Rotolo, »Il problema dell'autenticità del ›Sogno‹ di A. Christopoulos«, *Folia Neohellenica* 1 (1975) S.125–142 (vgl. auch ders., »Ο Πλάτωνας στις γλωσσικές συζητήσεις του Αθ. Χριστοπούλου και του Δ. Σολωμού«, *Ο Ερανιστής* 11, 1974, S. 93–105, »A. Christopoulos: teoria e prassi della lingua letteraria neogreca«, *Studi neoellenici*, Palermo 1975, S. 64–74, »A. Christopoulos traduttore di Omero e Saffo«, *Miscellanea Neogreca. Atti del I Convegno Nazionale di Studi Neogreci*, Palermo, 17–19 maggio 1975, Palermo 1976, S. 165–180), Grammatas, »Δύο αντικοραϊκά κείμενα«, *op. cit*.

119 Tsantsanoglou, *op. cit*.

deren Autorenzuweisungen für den »Traum« wenig Spielraum: unter den vielen Wiederauflagen der »Lyrika« (1814, 1817, 1818, 1821, 1825, 1826, 1831) bringt nur die neunte, 1833, anonym im Vorwort den »Traum«, doch stark überarbeitet (vermutlich vom Editor). Kanellos ist schon 1823 verstorben. Es scheint, daß die funkensprühende, fast dialogische Prosasatire des 19jährigen in phanariotischen Kreisen in Konstantinopel das auslösende Moment für die »Korakistika« von Neroulos darstellt.

1.2 Schulmeister und Sprachpedanten bis zur Jahrhundertmitte

Die »Korakistika« sind für alle drei Lachstrategien der Sprachsatire ausschlaggebend geworden: 1. die archaisierende Erudität der halbgebildeten Schulmeister und Privatgelehrten, 2. die Satire auf die Lokalidiome in der Dialektkomödie[120], die mit dem »Geizigen« in der Übersetzung von Konstantinos Oikonomos, Wien 1816, gleich ihre Fortsetzung findet[121], und 3. die Satire auf den Fremdwortgebrauch, der mit dem

120 Es geht jedoch nicht um die Komödie, die in einem Idiom geschrieben ist, sondern um das Gemisch der Lokalidiome der einzelnen Bühnenpersonen. Zur ersten Kategorie gehört in dieser Zeit der »Chasis« (1795) von D. Gouzelis (Z. Synodinos, Δημήτριος Γουζέλης, *Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον).* Κριτική έκδοση, Athen 1997), der in der »Kakava« 1834 seine Fortsetzung findet (W. Puchner, *Πρώιμος ηθογραφικός νατουραλισμός στο επτανησιακό λαϊκό θέατρο. »Κακάβα«, η κωμωδία του ζακυνθινού πατσά*. Φιλολογική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο, Athen 2008, Παράβασις – κείμενα 2). Es gibt auch die Nachricht, daß 1834 auf Ägina ein Heftchen (12 Seiten) mit einer ähnlichen Komödie gedruckt worden sei, mit dem Titel »Η Αρχοντιά και η φτώχεια«, voll von Schimpfwörtern und Obszönitäten, so daß die Polizei die Zirkulation dieses Machwerkes verboten habe (F. Iliou, *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 22, 1977–1984, S. 54 ff.). Die Formen der multidialektalen Komödie finden im »Karpather« von Sotiris Kourtesis 1862 ihren Höhepunkt (*Ο Καρπάθιος, ή Ο κατά φαντασίαν ερωμένος*. Κωμωδία εις πράξεις τρεις υπό Σ. Καρτεσίου, Athen 1862, Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 418).

121 Damit setzt auch die Übersetzungstradition der Molière-Komödien mit Dialektgebrauch ein: »George Dandin« (1827) von K. Kyriakos Aristias, »Amphitryon« von P. Legardos 1836. 1835 wurde auch der »Glücksritter« (»Τυχοδιώκτης«) von M. Chourmouzis gedruckt, wo am Ende auch Dialekttypen auftauchen, und 1848 anonym in Konstantinopel »Mise Kozis«, der bereits deutlich die Einflüsse der Sprachsatire »Babylonia« (»Βαβυλωνία« 1836, 1840) von Vyzantios aufweist.

macaronisme einsetzt[122], das »μέγα κακόν« nach Koraïs[123], der im »halbbarbarischen« Idiom (μιξοβάρβαρη γλώσσα)[124] und dem »Hellenoturkofranzösisch« (»ελληνοτουρκογαλλική«) der Phanarioten und dem Patriarchat seinen Ausdruck finde[125].

Vorerst beschränken wir uns auf die Sprachgelehrsamkeit. Die Karikatur des »Sprachverbesserers« Koraïs überlebt in den folgenden Jahrzehnten vorwiegend mit zwei Charakteristika: die archaisierende Sprache – der »Mittelweg« entwickelt sich nach der Revolution zum Gebrauch verschiedener Formen und Derivaten des Altgriechischen, wie dies der »Gelehrte« (λογιότατος) in der »Babylonia« (1836, 1840) vertritt, und die Schulmeisterei (δασκαλισμός) – die Manie der Sprachverbesserung bei jenen, die diese nicht »richtig« zu gebrauchen in der Lage sind. Vilaras hat zwei diesbezügliche Prosasatiren verfaßt, »Ο Λογιότατος ή ο Κολοκυθούλης« (»Der Gelehrte oder der Kürbiskopf«) und »Ο Λογιότατος ταξιδιώτης« (»Der gelehrte Reisende«, 1827), und Solomos hat im Σοφολογιότατος des »Dialogs« (1824) dem Koraïsmus ein lebendiges Denkmal gesetzt[126].

Der Sprachgelehrte (»Logiotatos«) in der »Babylonia«[127] karikiert nicht nur Koraïs, sondern auch Kodrikas oder Koumas[128], in dem Maße als der Sprachpurismus

---

122 Schon im *greghesco* der italienischen Renaissancekomödie, wo sich neben den italienischen Dialekten auch Griechisch, Slawisch und Arabisch finden. Dazu in Auswahl: L. Coutelle, *Le Greghesco. Réexamen des éléments néo-grecs des textes comiques vénitiens du XVIe siècle,* Thessaloniki 1971, ders., »Grec, Greghesco, Lingua Franca«, H. G. Beck/M. Manoussacas/A. Pertusi (eds.), *Venezia, centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV–XVI). Aspetti e Problemi*, vol. II, Firenze 1977, S. 537–544, M. Cortelazzo, »Nuovi contributi alla conoscenza del Greghesco«, *L'Italia Dialettale* 35 [n.s.12] (1972) S. 50–64, L. Lazzerini, »Il ›Greghesco‹ a Venezia tra realtà e Ludus. Saggio sulla Commedia Poliglotta del Cinquecento«, *Studi di Filologia Italiana* 35 (1977) S. 29–95, G. Padoan, *La commedia rinascimentale veneta (1435–1565),* Venezia 1982, S. 34 ff., 154 ff., 165 ff., E. Teza, »Voci greche ed arabe nelle commedie di Giancarli«, *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, S.V. VIII (1899) S. 135–145, M. Vitti, »Ελληνικά σε ιταλική κωμωδία του 1533«, *Θέατρο* 27/28 (1966), S. 23–28. Vgl. auch die Bibliographie in W. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο,* Athen 1991, S. 54 ff.

123 Brief an A. Vasileiou vom 8. Mai 1805 (*Αλληλογραφία*, Athen 1966, S. 263 ff.).

124 D. Filippidis/G. Konstantas, *Γεωγραφία Νεωτερική. Περί της Ελλάδος,* ed. Aik. Koumarianou, Athen 1970, S. 77.

125 K. Koumas, *Ιστορίαι των ανθρωπίνων πράξεων*, Bd. 12, Wien 1832, S. 581.

126 Vgl. L. Coutelle, »Παρατηρήσεις πάνω στο χειρόγραφο του Διαλόγου του Σολωμού«, *Ο Ερανιστής* 6 (1968) S. 33–42, K. Th. Dimaras, »Σημειώσεις γύρω στο Διάλογο«, *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 3 (1947–48) S. 273–275, V. Rotolo, *Il »dialogo sulla lingua« di D. Solomos*, Palermo 1970.

127 Zu Ausgaben und Aufführungen im folgenden Abschnitt. Vgl. auch Th. Hatzipantazis, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Heraklion 2004, S. 37 ff., 43. ff und *pass*.

128 Gustav Soyter, *Untersuchungen zu den neugriechischen Sprachkomödien Babylonia von D. K. Byzantios und Korakistika von K. J. Rhizos,* Diss. München 1912, S. 25 ff.

letztlich die gemäßigten Reformen von Koraïs ersetzt hat[129]. Die Sprache des Logiotatos ist nicht die »bereinigte« *koine* von Sotirios, sondern eine archaisierende, an manchen Stellen auch unverblümtes Altgriechisch. Dazu einige Beispiel aus der Szenen I/3, da die Nachricht vom siegreichen Ende der Revolution 1827 in Nauplion eintrifft: *Νέαι τινές αγγελίαι γεγράφαται; … ή ελευθέρωται Ελλάς; … και δη ευθυμητέον τήμερον, και πανηγυριστέον την της Ελλάδος παλιγγενεσίαν… καγώ μεθ' υμών*[130]. Diese Sprache ruft freilich Mißverständnisse hervor. Beim Lesen des Speisekatalogs erfaßt ihn Schwindel, denn dieser ist »auf Türkisch verfaßt«. Die Mißverständnisse kumulieren dann bei der Speisenbestellung[131]. Beim Verhör mit dem Polizisten erfahren wir, daß er Κλειτομένης Κωνωπίδης heiße und von der Insel Kos sei, »Rhetor, Logiker, Grammatiker, Mathematiker und so weiter und

129 Dies ist schon in der Einleitung der Ausgabe von 1836 fesgehalten (beide Fassungen, 1836 und 1840 in der Ausgabe von Sp. A. Evangelatos, Athen 1972, S. 80). Die Ausgabe von 1840 macht noch eine zusätzliche Anspielung auf Pan. Soutsos (*op. cit*., S. 2).

130 *Op. cit*., S. 8. »Der *λογιώτατος* der Babylonia wird also von Byzantios, der in der Sprachfrage einen vermittelnden Standpunkt einnehmen will, als pedantischer Anhänger des Altgriechischen den Vertretern der Lokaldialekte gegenübergestellt, aber keineswegs als Koraïsschüler charakterisiert« (*op. cit*., S. 25 f.). »1. Die *Κορακιστικά* verspotten in stark karikierender Weise das Streben der Koraïsten, zwischen der lebendigen Volkssprache und dem Altgriechischen einen Kompromiß (*συμβιβασμός*) herbeizuführen und empfehlen die Rückkehr zur gewöhnlichen Volkssprache« (S. 27). Mit »Volkssprache« ist hier freilich die phanariotische Umgangssprache in Konstantinopel um 1800 gemeint. »2. Die *Βαβυλωνία* dagegen bringt das Problem der griechischen Gemeinsprache auf die Bühne, freilich auch karikierend, indem sie die zwei Extreme – die auf einzelne Gegenden beschränkten Dialekte und die sich pedantisch ans Altgriechische haltende Schriftsprache – einander gegenüberstellt. Sie will zeigen, daß das Richtige in der Mitte zwischen den beiden Extremen liegt. / Diese Verschiedenheit der Tendenzen erklärt sich aus dem jeweils verschiedenen Stand der Sprachfrage. Als Rhizos seine *Κορακιστικά* erscheinen ließ, überschwemmten die angeblichen Koraïsten Griechenland mit ihren Werken… Im Jahre 1836, in dem Byzantios die *Βαβυλωνία* auf die Bühne brachte, waren also die entarteten Jünger des Koraïs längst nicht mehr der Mittelpunkt des Interesses. Die radikale Partei, die in Theorie und Praxis einen möglichst engen Anschluß an die Grammatik und den Wortschatz des Altgriechischen predigte, hatte über die von Koraïs vertretene Richtung die Oberhand gewonnen [vgl. auch seinen Doktorvater K. Krumbacher, *Das Problem der neugriechischen Schriftsprache*, München 1903, S. 45]. Gegen diese mußte sich die Babylonia wenden, wenn sie aktuell sein sollte« (*op. cit*., S. 27 f.).

131 *Άξον δη καμοί πλακούντα* [γλύκισμα, πίττα], *τον και μάκαρες* [οι ευτυχισμένοι θεοί] *ποθέουσιν*, was der Anatolier als »μακαρόνια« versteht; in der Folge bestellt der Sprachpedant *τριχίας* [σαρδέλες] *τεταριχευμένους* [παστωμένες] *συν οξυγάρω* [ξίδι] *τε και ελαίω* – der Peloponnesier glaubt, er wolle Seile (τριχιές), um gebunden zu werden. *Ούμενουν* (»ου μεν ουν«, nicht doch), antwortet der Logiotatos, und erklärt, daß τριχίαι in der Vulgärsprache die Sardinen seien. Dann fordert er *σωλήνα* oder *καπνοσύριγγα* oder *νικοτιανάγωγον* (Pfeife), *αμφί τη χοάνη* (Aschenbecher) usw. (S.11), in der Folge *νηφοκοκκόζωμον* (Kaffee), was der Anatolier mißversteht, er wolle *νύφη κοκόνα* (S. 19) usw.

so fort«[132], doch der Polizeischreiber erweist sich als noch sprachgelehrter als er selbst[133]. Beim Festschmaus hat sich ein Streit um das Wort »κουράδια« (Fäkalien, im kretischen Idiom allerdings »Schafe«) ergeben, der zur Verwundung des Kreters durch den Arvaniten führte; Logiotatos bringt eine phantastische Ableitung zu diesem Wort, ganz wie in den »Korakistika«; denselben Wortwitz findet man später im Schattentheater[134]. Im Gefängnis verfaßt er einen Bericht an den Kommandanten, wo die bekannten Wortungetüme vorkommen: das Fest habe *εν τω εδωδιμολεσχοποικιλοβρωματοπωλείω* stattgefunden und das Mißverständnis sei ausgebrochen zwischen den *εσθιοπινονταδοντορχουμενοευφραινομένων*, was den Anatolier zu der Bemerkung veranlaßt, wie er sich bei solchen Wörtern nicht verschlucken könne, so daß sie, wie bei Sotirios in den »Korakistika«, auseinanderbrechen und im Rachen steckenbleiben (S. 41). Zweifellos hat Vyzantios die »Korakistika« gelesen. Darauf weist auch der häufige Gebrauch von Fäkalwitzen. Bei näherem Zusehen erweist es sich, daß das Altgriechische des Logiotatos nicht frei von Fehlern ist und ein Sammelsurium verschiedener Stilschichten und isolierter Wortbrocken darstellt. Doch für die Erweckung des Eindruckes der Sprachgelehrsamkeit genügen schon einige Wörter, die wie Parolen zur Identifizierung einer Bühnenfigur wirken. Wesentlich für die Sprachkomik ist das Mißverstehen des abweichenden Sprechverhaltens; das gilt gleichermaßen für den Gebrauch von Idiomen und Dialekten. Die Rolle des Logiotatos ist keineswegs umfangreich und ist in Zusammenhang mit den Dialekttypen der Satire um das Sprachenbabylon zu sehen. Eine Gelehrtenfigur ist auch der Arzt des IV. Akts in der zweiten Fassung (1840), der aus der Tradition der italienischen Komödie herkommt und im Ipekakuana der Komödie »Άσωτος« von Alexandros Soutsos (1830) ein unübertoffenes Vorbild gefunden hat[135]. Doch betrifft seine Figur den Fremdwortgebrauch.

Der Sprachpurismus und die Schulmeisterei findet sich auch in den Prosasatiren von Neroulos, die er 1837 anonym in Athen hat drucken lassen, die »Fragwür-

---

132 S. 27.

133 S. 27 ff.

134 Karagiozis mißversteht das Kretische des Kapetan Manousos (G. Ioannou, *Ο Καραγκιόζης*, Bd. I, Athen 1971, S. 14 f.). Die Figur des Manousos ist eher selten gespielt worden, u. a. von Sotiris Spatharis (vgl. *Απομνημονεύματα*, Athen 1960, S. 198 ff.). Dazu auch M. G. Meraklis, »Η γλώσσα του Καραγκιόζη«, *Θέματα Λαογραφίας*, Athen 1999, S. 217–227, bes. S. 223 f. und W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975, S. 123 f.

135 Tabaki, »Η ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα«, *op. cit.*, S. 144 ff., Laskaris, *op. cit.*, Bd. I, S. 266 ff., A.-R.Rangabé, *Histoire littéraire de la Grèce moderne*, Paris 1877, Bd. II, S. 35 ff., E.-A. Delveroudi *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο,* Athen 1997, S. 27–43, Puchner, *Η μορφή του γιατρού στο ελληνικό θέατρο, op. cit.*, S. 95 ff.

dige Familie« (»Ερωτηματική Οικογένεια«) und »Der die Zeitungen Fürchtende« (»Εφημεριδοφόβος«)[136], die jedoch dem Humor der »Korakistika« nicht gleichkommen[137], wo die Zeitungsredakteure als billige Rhetoren und Poetaster eines Küchen(alt)griechisch karikiert sind. Die Parodie der Presse finden sich auch in der »Hochzeit des Koutroulis« (»Του Κουτρούλη ο γάμος«) von Alexandros Rizos Rangavis (1845)[138]. Der Dichterling Phoibos eröffnet noch eine andere Funktion der Satire der Gelehrsamkeit und des Spracharchaismus: den Mißbrauch des Altgriechischen in Versmaß und Vokabular in den zeitgenössischen Literaturwerken, die bei den Dichtungswettbewerben der Universität eingereicht werden[139]. Satiren über die Dichterwettbewerbe und die Jurien gibt es auch von G. Tertsetis, mit dem ironischen Titel »Ο θρίαμβος του ποιητικού διαγωνισμού κατά το έτος 1858»[140], oder »Μώμος ο Ελικώνιος« von E. Stamatiadis[141], wo bekannte Dichter der Athener Schule, die sich um die Preise streiten, und ihr Sprachstil aufs Korn genommen werden; in ihrer Ausdrucksweise dominiert der gelehrte archaistische Stil sowie auch in den Urteilsbegründungen der Jury.

136 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 139 und 140.

137 Valsas, *op. cit.*, S. 302 f., Laskaris, *op. cit.*, Bd. I, S. 137.

138 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 387. Die erste Ausgabe noch anonym, die zweite 1856 mit der Angabe des Verfassers. Es folgt 1861 noch eine revidierte Fassung; das Stück auch in den *Άπαντα τα Φιλολογικά*, Bd. IV, Athen 1874, S. 219–328.

139 Das Stück in aristophanischen Versmaßen ist übrigens von Rangavis selbst ins Deutsche übertragen worden: *Die Hochzeit des Koutroulis: Lustspiel, vom Autor selbst aus dem Neugriechischen in's Deutsche übertragen*, Breslau, S. Schottlaender 1883 (E.-L. Stavropoulou, *Βιβλιογραφία Μεταφράσεων Νεοελληνικής Λογοτεχνίας,* Athen 1986, Nr. 1055), doch schon 1848 zirkulierte auch eine Übersetzung von Daniel Sanders, *Die Hochzeit des Koutroulis, ein aristophanisches Lustspiel (in Versen)*, Berlin 1848, zweite Auflage 1851. Rangavis teilt in seinen Memoiren mit, daß er diese Übersetzung erst 1877 in Berlin entdeckt habe; die Fehler der Translation hätten ihn dazu veranlaßt, eine eigene Übersetzung zu verfertigen (*Απομνημονεύματα,* Bd. IV, Athen 1930, S. 221). Neuere Studien bezweifeln dies allerdings, denn Rangavis stand bereits ab 1847 in Korrespondenz mit Sanders (E. Kovaiou, »*Geschichte der neugriechischen Litteratur* von A. R. Rhangabé und Daniel Sanders: Η συμβολή του D. Sanders στη μεταποίηση των λογοτεχνικών αντιλήψεων του A. P. Ραγκαβή«, *Πρακτικά του Α΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών Βερολίνο, 2–4 Οκτωβρίου 1998, »Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453–1821«*, Bd. I, Athen 1999, S. 353–367, bes. S. 355.

140 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 399. Den Text veröffentlicht später auch D. Konomos, »Ο θρίαμβος του ποιητικού διαγωνισμού κατά το έτος 1858«, *Ελληνική Δημιουργία* 5 (1950) S. 575–588. Hier wird vor allem die Jury karikiert. Zu den Preisausschreiben vgl. Pan. Moullas, *Les concours poétiques de l'université d'Athènes 1851–1877,* Athènes 1989 und K. Petrakou, *Οι Θεατρικοί Διαγωνισμοί (1870–1925),* Athen 1999.

141 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 448. Neuausgabe 1898, kritische Ausgabe von V. F. Tomadakis, Athen 1998.

Der Stil der Sprachgelehrsamkeit und des archaisierenden Purismus entwickelt sich sukzessiv vom Bildungsprädikat zur sozialen Machtposition: nun sind es nicht mehr nur Schulmeister und Privatgelehrte, sondern auch korrupte Zeitungsredakteure und käufliche Feuilletonisten, Dichter der Alten und Neuen Athener Schule, aber die archaisierende Ausdrucksweise wird, in gemäßigter oder auch verballhornter Form in den verschiedenen Stilebenen der *katharevousa* zur Sprache der Bürokratie und der Exekutive, aber auch die der belesenen Fräuleins jüngerer und älterer Jahrgänge, die sich eines Gemischs aus Französisch und gelehrsamem Griechisch bedienen, um ihrer höhere soziale Position augenfällig zu machen. In volkssprachigen Texten dient die *katharevousa* eher als Ausdruck der Würde und Ernsthaftigkeit, doch gegen Jahrhundertende, mit der Literaturgeneration von 1880 und der Einführung der Volkssprache (*dimotiki*) in die Belletristik[142], wird die Situation komplizierter und die mögliche Stilselektion erfährt eine bedeutende Erweiterung.

1.3 Bildungsideal und Phrasendrescher der Belle Époque

Ein Jahr vor der Sprachsatire von Stamatiadis wurde in den Athener Theatern ein Einakter gespielt, »Die Tochter des Krämers« (»Η κόρη του παντοπώλου«) von Angelos Vlachos[143]; an diesem vielgespielten Werk sind zwei Sprachentwicklungen abzulesen: 1) der Hauptteil des Werkes ist nun nicht mehr in der bürgerlichen gesprochenen *katharevousa*, sondern der Volkssprache im Krämermilieu abgefaßt, und 2) die archaisierenden Stiltendenzen werden gemäßigt und simplifiziert und in Kontrafaktur zur Volkssprache der Unterschichten gesetzt: das etwas gewähltere Idiom sprechen die Töchter mit guter Erziehung und die Sprößlinge, die Posten im Staatsapparat bekleiden. Der Einakter »mit Liedern« gehört jedoch auch jener Kategorie der Sprachsatire an, die die Gallomanie der vorwiegend weiblichen Leserschaft betrifft, die sich in den Romanzen um die heißen Leidenschaften von Rittern und Burgfräulein von der realistischen Einschätzung der Wirklichkeit in bedrohlicher Weise entfernen und zum Gespött der sich gegen die Nachahmungs-

142 G. Valetas, *Η γενιά του '80. Ο νεοελληνικός Νατουραλισμός και οι αρχές της Ηθογραφίας. Γραμματολογικό δοκίμιο*, Athen 1981. Vgl. auch W. Puchner, »Literatur- und Theaterwesen Griechenlands von 1827 bis 1888«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 275–306.

143 Erste Ausgabe in den *Κωμωδίες* Άγγ. Βλάχου, Athen 1871 (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 489). Zweite Auflage 1881, Textedition auch bei G. Sideris, *Ελληνικό θέατρο 1795–1929,* Athen 1953, S. 234–252. Vgl. auch Hatzipantazis, *Η Ελληνική Κωμωδία, op. cit.*, S. 82 ff. und *pass.*

sucht westlicher Einflüsse wehrenden Traditionalisten wenden (beginnend mit den Komödien von M. Chourmouzis). Doch dazu noch später.

In der Komödie von Vlachos ist ein Charakteristikum zu beobachen, das auch in den späteren gedruckten Textheftchen des Schattentheaters auffällt: die Bühnenanweisungen sind in archaisierenderer Sprache gehalten als die Sprechtexte; Parallelen dazu könnte man in den Prosanovellen der provinzrealistischen Literatur der Zeit (»Ethographismus«) suchen[144]. Die Tochter drückt sich gewählter aus als Vater Thanasis (*Ναι, πάτερ μου, και σας ακούω τόσην ώραν με έκπληξίν μου και με εντροπήν μου*[145]): zu dieser Stilschicht gehören Höflichkeitsfloskeln, verbale Beweise »höherer« Bildung oder Beeindruckungsstrategien mit dem Ziel vertikaler sozialer Mobilität (auch die Sprachmißverständnisse fehlen hier nicht)[146], der Konversationston der Frauen untereinander, die Meinungen über die französischen Romanzen austauschen, und die Rhetorik der Männer im Zuge der Hochstapelei und des Nachweises einer oberschichtlichen Herkunft bzw. des Anspruches auf führende Positionen. In diesem Sinne hat die *katharevousa* die gleiche Funktion wie die französischen Floskeln: als greifbarer Nachweis höherer bürgerlicher (»aristokratischer«) Kultiviertheit und des entsprechenden Selbst- und Überlegenheitsbewußtseins, eine Art sprachliches Kostüm parallel zu Frack und Zylinder, Monokel, Handschuhen, Spazierstock usw. und den angewandten Lektionen aus dem bürgerlichen *savoir vivre*[147]. Diese Situation wird erst dann korrigiert, wenn sich am Ende der Komödie herausstellt, das der gewählte Sprachduktus keineswegs einer »höheren« gesellschaftlichen Position oder Herkunft entspricht; die Sprachmaske wird von Schwindlern getragen und von Naiven geglaubt. Das archaisierende Griechisch hat mit dem wirklichen Griechenland der *belle époque* wenig zu tun. Die Tochter des Krämers hat sich von der Livree des Lakaien und seiner gehobenen Höflichkeitssprache täuschen lassen, weil sie mehr in der Fiktion der sentimentalen und melodramatischen Romanzen lebt als in der Wirklichkeit.

Die soziale Täuschungsfunktion der *katharevousa* als Vehikel des sozialen Aufstiegs ist besonders deutlich im zweiaktigen »Schwindler« (»Φιάκας«) von D. Misitzis (1872) herausgearbeitet, ein Stück mit bedeutender Bühnenlaufbahn und zahlreichen Wiederauflagen (das heute noch gespielt wird)[148], wo sich die Hand-

---

144 In den Dialogen werden Lokalidiome gebracht, die Erzählung verläuft jedoch meist in einer moderaten *katharevousa,* vgl. M. Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Athen 1980.

145 In der Ausgabe von Sideris, *op. cit.*, S. 206.

146 Z. B. *op. cit.*, S. 213.

147 Vlachos läßt im Prolog keinen Zweifel darüber aufkommen, daß das, was er in der Komödie beschreibt, auf persönlicher Beobachtung beruht (*op. cit.*, S. 202).

148 Von 1870 bis 1889 häufig in Konstantinopel zu sehen (Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό*

lung um dasselbe Schwindelmotiv rankt wie in so vielen anderen Komödien[149], sei es nun die Bekleidung eines Ministerpostens oder wie hier die angestrebte Heirat mit einer reichen Dame aus guter Gesellschaft, um dem eigenen Schuldenberg und den Gläubigern zu entgehen; die Bürgerschichten von Konstantinopel sprechen gepflegtes Griechisch, nur der komische Diener Giannis bedient sich einer farbenreichen und lebendigen Volkssprache; der bankrotte Schwindler spricht eine gemäßigte *katharevousa*, die gebildete Evanthia, Objekt seines Verlangens, archaisierenderes Griechisch, erst gegen Schluß, als der Pseudobaron und seine Machenschaften entlarvt sind, entfahren auch ihr einige Vulgarismen. Die komischen Effekte der Komödie beruhen vorwiegend auf dem Alternativspiel zwischen den Stilschichten der Sprechsprache. Das Gezierte, Affektierte und Unnatürliche des »gehobenen« Bildungsgriechischen der Bürgersprache wird der Authentizität der Alltagskonversation in den Unterschichten gegenübergestellt. Im provinzrealistischen *genre*, etwa dem komischen Idyll, ist dieser Kontrafaktureffekt eher selten; z. B. in der »Lyra des Alten Nikolas« (»Λύρα του Γερονικόλα«) spricht der reiche Grundbesitzer Polydoridis bloß eine »gehobene« Volkssprache, die sich jedoch vom Jargon des Schwindlers im »Φιάκας« deutlich unterscheidet[150].

Beide Komödien, »Die Tochter des Krämers« und der »Schwindler« hatten enormen Publikumserfolg, der weniger sprachsatirisch als thematisch zu erklären ist: die soziale Kritik an der übertriebenen Nachäffung westlicher Vorbilder durch die sogenannten »Oberschichten«. An der Sprachfrage selbst ist der breitere Bevölkerungsanteil kaum interessiert; der Theatererfolg von reinsprachigen Tragödien wie »Galateia« (1872) von Sp. Vasileiadis und »Fausta« (1893) von D. Vernardakis legt die Vermutung nahe, daß für den Erfolg mehr das romantische Dekor und das intensive Identifizierungsangebot von Handlung und Bühnenpersonen zählt, als daß die nicht ganz verstandene Sprachführung mit dem Pathos ihrer Archaismen ein Hindernis in der Rezeption hätte darstellen können. In der Komödie zählt die Gesellschaftskritik und die gehobene Bildungssprache wird vielfach als sozialer Betrug entlarvt. Die Popularlektüre der vielgelesenen schaurigen Räuber- und sentimentalen Trivialromane sind bis in die Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhundert in gemischten und allen möglichen Sprachstilen verfaßt, ohne jegliche durchgehende einheitliche sprachliche

---

θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα, 2 Bde., Athen 1994, 1996, Bd. II, S. 266 ff.). Ausgaben: Konstantinopel 1872, 1876, Athen 1881, Konst. 1884, Athen 1892, 1897, 1900, 1905, 1908. Vgl. auch Sideris, *Ιστορία*, *op. cit.*, S. 100.

149 Valsas, *op. cit.*, S. 377 f.

150 Th. Hatzipantazis, *Το κωμειδύλλιο*, Bd. II, Athen 1981, S. 208 ff. In dieser Tonlage wird später der Pascha und der Wesir im griechischen Schattentheater sprechen.

Redaktion, und von seiten der Autoren und Konsumenten ohne jegliches Interesse, im Sprachstreit entweder der *katharevousa* oder *dimotiki* ausschließlich zu folgen[151]. Wenn man das Repertoire der fahrenden Theatertruppen oder der ständigen Bühnen wie dem Königlichen Theater, der »Neuen Bühne« (Νέα Σκηνή) von K. Christomanos, der Ensembles von Th. Oikonomou, M. Kotopouli, Kyveli usw. untersucht, so zeigt sich, daß sich diese »Zweisprachigkeit« (ob diese Stildifferenzen als wirkliche Diglossie zu bezeichnen sind, ist eine andere Frage) bis tief in die Zwischenkriegszeit hineinzieht; offenbar war das Publikum dieser Jahrzehnte sehr wohl in der Lage, sowohl die archaistische Stillage in der »Galateia« zu verfolgen, wie auch Werke von Dramenautoren, die der extremen μαλλιαρή von Psycharis folgten. Der Sprachstreit war eher eine Angelegenheit von Philologen, Intellektuellen, Ideologen, Politikern, Schriftstellern usw. als eine Sache, die die breiten Massen bewegt hätte. Die koexistierende Stilvielfalt, die nur unzureichend mit der binären Polarität von *katharevousa* und *dimotiki* umschrieben werden kann, ist ein Charakteristikum der gesamten Literaturprodukiton von 1865 bis 1920.

Mit dem Eintritt in die *belle époque* der Hauptstadt Athen in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und der Herausbildung einer ersten bürgerlichen Stadtkultur beginnt der Gegensatz Urbanzentrum – Provinz in der fiktiven Welt der Belletristik eine bemerkenswerte Rolle zu spielen. Dies hat auch seine sprachlichen Auswirkungen. Im »Generalsekretär« (»Γενικός Γραμματέας« 1893) von Ilias Kapetanakis[152], eher am Gegenpol der komischen Idylle (κωμειδύλλιο), obwohl das Stück vielfach zu dieser Gattung gerechnet wird[153], befindet sich die Sprache

151 In Auswahl: Chr. Dermentzopoulos, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι – παραστάσεις – ιδεολογία*, Athen 1997, ders., »Πολυγλωσσισμός και πολυφωνία στην ελληνική παραλογοτεχνία«, *Ουτοπία* 19 (1996) S. 161–176, G. Veloudis, »Το σύγχρονο λαϊκό μυθιστόρημα«, *Αναφορές*, Athen 1983, S. 102–136, 154–157, A. Dourvaris, *Ο Αριστείδης Ν. Κυριακός και το λαϊκό ανάγνωσμα*, Athen 1992, K. Kassis, *Το ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα 1840–1940,* Athen 1983, M. G. Meraklis, »Παραλογοτεχνία«, *Παρνασσός* 25 (1985) S. 567–587, ders., *Τι είναι λαϊκή λογοτεχνία;*, Athen 1988, I. Papadimitrakopoulos, »Τα ληστρικά αναγνώσματα«, *Παρακείμενα,* Athen 1982, S. 127–147, D. Chanos, *Το αστυνομικό μυθιστόρημα και ο περιοδικός τύπος*, Athen 1980, ders. *Η λαϊκή λογοτεχνία. Το λαϊκό μυθιστόρημα*, 2 Bde., Athen 1987, P. Mastrodimitris, »Παραλογοτεχνία και κοινωνική πραγματικότητα. Η περίπτωση των ληστρικών μυθιστορημάτων«, *Ανάλεκτα Νεοελληνικής Φιλολογίας*, Αθήνα 1995, S. 165–176 usw.

152 Sideris, *Ιστορία*, *op. cit.*, S. 110 ff., 154, 160, Dimaras, *Ιστορία*, *op. cit.*, S. 361, K. Georgousopoulos, *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου,* Bd. II, *Ελληνικό Θέατρο*, Athen 1984, S. 162, 188, 310, 390, P. Mavromoustakos, Einleitung in I. Kapetanakis, *Ο Γενικός Γραμματεύς – Η Βεγγέρα – Το γεύμα του Παπή,* Athen/Ioannina 1992, S. 9–31.

153 Kapetanakis hat ausdrücklich seinen persönlichen Gegensatz zu dieser Gattung formuliert (Mavromoustakos, *op. cit.*, S. 16). Vgl. auch Hatzipantazis, *Η Ελληνική Κωμωδία, op. cit.*, S. 157 ff.

der Bürokratie, der Politik, des offiziellen Lebens sowie der Bildung und der guten Erziehung in einer gestuften Antithese zum Umgangston der Dienerschaft. Diese konsequente Abstufung ist jedoch von einem anderen Charakteristikum begleitet: je »höher« die Sprachebene der Kommunikation ist, desto unechter und unaufrichtiger ist ihr Inhalt; dabei handelt es sich entweder um naive Romantiker, die in der Welt der Romanzen leben oder als Möchtegern-Aufsteiger vom großen Glück träumen, das eines Tages ganz von alleine an ihre Türe pochen wird, oder um Schwindler und Hochstapler, die sich des Sprachmediums als Symbol eines gewissen sozialen Status bedienen, um ihre eigennützigen Ziele zu erreichen; im zweiten Fall geht es um ein verbales »Kostüm«, das sie zur Schau tragen wie ihr gutbürgerliches Verhalten.

Doch ist in dieser Satire noch eine andere Antithese angelegt, die von den Provinzidyllen eingeführt wurde: der *locus amoenus* des paradiesischen Dorflebens, des unverfälschten Auslebens der Gefühle, von *couleur locale* und den authentischen Figurenportraits (die Welt der Volkskultur, die sich nun als neues Identifikationsfeld des Neugriechentums auftut), im Gegensatz zur korrumpierten, amoralischen und überfremdeten Bürgerwelt von Athen in der *belle époque*, wo die bloß halbverbürgerlichten desorientierten Provinzler auf die Post aus Paris warten, um zu erfahren, was sie denken und schreiben, wie sie handeln und sich kleiden sollen, und einen pompösen Konversations- und Schreibstil kultivieren, der in erlesenen Archaismen fern jeglicher Wirklichkeit schwelgt und die hohle Wichtigtuerei der künstlichen Welt dieser Halbgebildeten demonstriert[154]. Die Alter Herrlichkeit ist zu einer Sprachmanier verkommen, wird zur bloßen Vitrine einer Bildungsetikette degradiert und ist zum Statussymbol eines gewissen Sozialprestiges geworden. Dies ist auch im »Kapetan Giakoumis« (»Καπετάν Γιακουμής«) von Dim. Kokkos (1892) augenfällig[155], der eine ähnliche Handlung wie der »Generalsekretär« hat[156]. Der Erfolg dieses Stück fällt in die Blütezeit der politischen Satire und die sozialen Gegensätze finden hier ihren adäquaten sprachlichen Ausdruck[157]; im Athen der *belle*

154 Zur nostalgischen Sicht der Stadtbürger auf das Dorfleben vgl. W. Puchner, »Το *Φιντανάκι* και η κληρονομιά της ηθογραφίας«, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Athen 1984, S. 317–331, bes. S. 325 ff.) und das folgende Kapitel.

155 Zum »dramatischen Idyll« (δραματικό ειδύλλιο) gibt es noch keine zusammenfassende Studie. Zum »komischen Idyll« vgl. G. Sideris, *Το κωμειδύλλιο 1888–1896. Δοκίμιο ιστορικό και κριτικό,* Athen 1933 (und ders., *Ιστορία*, Bd. I, *op. cit.*, S. 147–154), St. I. Dromazos, *Το κωμειδύλλιο*, Athen 1980, M. M. Papaioannou, *Το κωμειδύλλιο*, Athen 1983, Th. Hatzipantazis, *Το κωμειδύλλιο,* Bd. I, *Εισαγωγή,* Athen 1981. Inhalt bei Valsas, *op. cit.*, S. 450 f.

156 Valsas, *op. cit.* S. 452.

157 Das Stück wurde 1893 50mal gespielt, erst 1898 veröffentlicht.

époque mit seiner noch semiruralen Bevölkerung[158] hörte sich der Jargon der Bürokraten und Staatsdiener fast wie eine Fremdsprache an und erfuhr die gleiche Kritik wie die Gallomanie, im Zuge der Reaktionen auf die haltlose Westorientierung der Kultur.

Deshalb haben die Diener des politischen Aufsteigers aus der Provinz, Lambros Thymelis, Schwierigkeiten, seine *katharevousa* zu verstehen, die hochnäsige Penelope hält ihre Kinder dazu an, sie »Mama« zu nennen[159], schlägt den Diener, der es wagt, vor ihr zu essen und untermauert ihre »höhere« Existenz durch zusammengeborgte Floskeln aus der offiziellen Hochsprache (»φυσικώ τω λόγω«, »ιδέαι εσκωριασμέναι«)[160], Altjungfer Theoni gebraucht von Anfang an ein hochgestochenes Idiom und ihre phonetischen und syntaktischen Fehlkonstruktionen geben ihr eine zusätzliche komische Dimension[161]. Zur hauptstädtischen Kultiviertheit gehört der häufige Gebrauch archaisierender Redensarten[162], der gute Ton verlangt die Verachtung der Volksdichtung, während der Betrüger George (Ζωρζ) seine Floskeln noch mit französischen Brocken spickt[163] (Theoni wird zu »ματμαζέλ Τεώ«, und Magdalini zu »Μαντλέν«)[164], zusammen mit Tante Theoni, die hofft, von ihm aus purer Leidenschaft entführt zu werden, bilden sie ein köstliches Paar, dessen Komik ganz auf diesen Jargon gestützt ist, den jeder von beiden, aus unterschiedlichen Gründen freilich, benützt[165]. Neben dem Gegensatz Stadt – Land kommt

---

158 Zur Bevölkerungszusammensetzung, der oberflächlichen Verbürgerlichung und dem Überleben ruraler Lebensformen und Mentalitäten in der Hauptstadt vgl. M. G. Meraklis, »Λαογραφικά της Αθήνας (1834–1984)«, *Νέα Εστία* 26 (1984) Heft 1379, S. 211–233 (*Λαογραφικά Ζητήματα*, Athen 1989, S. 137–185).

159 Szenen I/9, S. 52 in der Ausgabe von Mavromoustakos 1992.

160 *Τι έπεται εκ τούτου, μεταχειρίζεσθε σαθρά επιχειρήματα* usw. Beispiele aus der Szene I/17. Zu diesem Jargon gehört der Mißbrauch der Superlative und die falsche Anwendung von »γαρ« (*εννοείται και γαρ*).

161 Szene I/1: *τελεπταίος έρως*, I/13: *με κάμνετε να ηρυθριώ, ανθιβάλλω, Εγώ επήγα κι' έκαμα ραντιβού εις μυστηρώδες μέρη; … Ο άθλιος, να με υβρίζη ως να ήμην μία κόρη των ουδών!, Με υπεπτεύσατε αδίκως* (S. 60). II/18: *σεβάσθητι… την μνήμην παρθένου… αγνής… ήτις αγαπήσασα…, Θ' απελαμβάνης την αδιαμέριστον φελοστοργίαν μου* (S. 105 f.) usw.

162 Z. B. *ουδέν κρυπτόν, ό ου μη φανερόν γενήσεται* (S. 59), *τίς οίδε; Άνθρωποι είμεθα· τίς γινώσκει τα συμβεβηκότα;* (S. 105), *τυφλοίς όμμασι* (S. 144), *επληρώθη το ποτήριον* (S. 153).

163 II/1: *mon ami, sapristi, mon cher, c'est ça, mais que diable, sans doute, parbleu* usw. Zu diesem Jargon gehören auch die ständigen Hinweise darauf, was die Altgriechen in der gleichen Situation gesagt oder getan hätten (S. 77 f., 80).

164 In II/12 erklärt der Diener Konstantinos dem Freund der Familie aus der Provinz, Stratigis, stolz die gesamten Umbenennungen der Familienmitglieder (S. 96).

165 Z. B. II/2, S. 80 ff., wo Kapetanakis auch deutlich die Provinzidylle parodiert.

noch der Generationenkonflikt zum Tragen: die Jugend zeigt sich anfälliger für die Sprachmode und spricht einen altgriechisch(?)-französischen Kauderwelsch, der wiederum zu den gewünschten Mißverständnissen mit ihrem sicheren komischen Effekt führt. Daneben gibt es noch eine *gender*-Antithese: die Frauen erliegen leichter allen Verführungen, während die Männer die »fränkischen« Umgangssitten nur für die Verfolgung persönlicher Vorteile benutzen: Penelope wechselt ihre Möblierung von »Ανρύ κατρ« auf »Λουί κατόρζ«[166], veranstaltet Ballabende, nimmt vom Bankier Chrysoglou (Gallomane mit Monokel) Kredite auf, der sich als Gegner der politischen Karriere ihres Gatten herausstellen wird; »gehoben« ist auch die Bürokratie-Sprache der Männer im Ministerialdienst (*ανυπερθέτως, αμιλητεί* statt »αμελητί«), die komischen Mißverständnisse von Lambros stehen für seine innere Integrität – der Gebrauch der *katharevousa* ist identisch mit Heuchelerei und Korruptheit[167]. Die Jugend bevorzugt das Französische: der ideale Gatte ist ein *très chic dandy*[168]. Den Sprachatlas vervollständigen die Italianismen des Abgeordneten Venetis und das Nordgriechische von Kalpidis[169]; der dritte Abgeordnete spricht den französisch-griechischen Kauderwelsch. In dieser dämonisch-grotesken Satire des politischen Lebens im Athen der *belle époque* spricht niemand »normal«; die Ausdrucksweise ist Spiegel der Bewußtseinsverbildung. *Raisonneur* des Stücks ist der Freund aus der Provinz, Stratigis, der auch alle Intrigen aufdeckt[170]. Und Lambros und Penelope, am Ende der Komödie »gebessert« und belehrt, singen im Schlußcouplet: *Όσοι λέν' πως ευγενείς / θα μας κάμ' ο ξενισμός / κι' ο τυφλός πιθηκισμός / είνε βλάκες πατεντάτοι*[171].

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gewinnt der alte Sprachpurismus, freilich nun vereinfacht und oberflächlicher angewendet, zusätzliche gesellschaftliche Funktionen. Doch geht es nur mehr um Formeln, Parolen und verbale Zeichen einer höheren sozialen Position; fast niemand kann wirklich Altgriechisch. Dieser Jargon ist nun nicht mehr nur auf Schulmeister und Privatgelehrte, Dichter und Zeitungsredakteure beschränkt, sondern in Konversationen zu hören, auf Abendbäl-

---

166 Die *shopping*-Liste umfaßt folgendes: *un bazou d'ebène, trois divans, tables et tablettes, canapés, fauteuils, consoles, chaises, tapis, vases, miroirs, statuéttes, rideaux, et caetera, et caetera, et caetera*, was ihren Mann dazu bringt, kritisch zu bemerken, daß sie zu viele *et cetera* eingekauft habe (S. 89).

167 Vgl. II/16, S. 100 f.

168 Ihn beschreibt die Tochter Magdalini in II/21, S. 109.

169 Vor allem in den Szenen II/129 und 30, III/1 und 2, 21 ff.

170 Den Diebstahl der Aktien durch Theodoros, das Doppelspiel von George um die angebliche Entführung von Tante Theoni, während er auch der Tochter Magdalini die baldige Heirat versprochen hat. Die Lehre des Stücks formuliert dann Stratigis in Szene III/11 (S. 130 f.).

171 S. 156.

len und in Bürgersalons, im Ministerialamt und bei Liebeserklärungen. Es ist ein Mode-Idiom ähnlich wie das Französische, von dem alle vorgeben, es zu beherrschen[172]. Vom Ausdruck der Bildung ist es zum Instrument des gesellschaftlichen Aufstiegs geworden, Ausdruck des *savoir vivre* und des politischen Lebens der *belle époque*[173]. Doch hat diese *katharevousa* viele Spielarten und Ausdrucksweisen, mannigfaltige unterschiedliche Stilebenen, auch Übergänge zur gehobenen Volkssprache. Verschiedene Möglichkeiten gleitenden Stilwechsels sind jederzeit je nach Situation oder angestrebtem Effekt gegeben. Die Dichotomie in Reinsprache und Volkssprache erweist sich bei der Untersuchung der Texte als eine bloße heuristische Hilfskonstruktion, als ein zu einfaches Modell, um die Stilvielfalt der Sprachebenen vom »Messias« von Panagiotis Soutsos[174] bis zur »Trisevgeni« von Palamas[175] zu beschreiben. Noch 1906 verfertigt Nikolaos Politis eine Übersetzung von »La question d'argent« von Dumas fils (1855) in eine moderate geschmeidige *katharevousa* mit durchaus oralen Qualitäten einer Bühnensprache, wo sich der *ésprit* der französischen Komödie ohne weiteres wiedergeben läßt, eine Übersetzung, die nur von Palamas beachtet wurde[176]. Mit dem suzkessiven Vorherrschen der Volkssprache mutiert das, was als Sprachgelehrsamkeit aufgefaßt wird, immer mehr zu einem skelettartigen und beschränkten Gerüst von einzelnen Archaismen im Rahmen einer gemäßigten *katharevousa*. Hier gibt es keine Dativformen mehr, keine Infinitive, keine absoluten Genetive usw. Der Daskalos im »Guanakos« von Psycharis (1901) verbessert die Sprache der Eingeborenen (Griechen) auf Feuerland, zitiert zwar archaistische und reinsprachige Phrasen, spricht aber bereits die Volkssprache.

172 Penelope, im Rausch des Erfolgs ihrer *soirée*, versteigt sich zur Behauptung, daß die Ballgesellschaft französischer sei als die Franzosen selbst (S. 139).

173 Eine überaus scharfe Satire auf dieses chaotische Geistesleben findet sich bei Palamas, in den »Σατιρικά Γυμνάσματα« (z. B. *Άπαντα*, Bd. 5, S. 251, 254, 256).

174 Dazu W. Puchner, »Η στροφή του Ρομαντισμού προς το θρησκευτικό Μεσαίωνα. Ο ›Μεσσίας ή Τα Πάθη του Ιησού Χριστού‹ του Παναγιώτη Σούτσου (1839) και ο ›Χριστός πάσχων‹«, *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Athen 2002, S. 141–169.

175 W. Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Athen 1995, S. 175–578.

176 Die Übersetzung wurde 1908 herausgegeben. Vgl. W. Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος – 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Athen 1999, S. 106 f., Palamas, *Άπαντα*, Bd. 6, S. 491 und Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο, op. cit.*, S. 158 f.

1.4 Sprachunterricht auf Feuerland

Mit der rapiden Ausbreitung der komischen und dramatischen Idylle auf den griechischen Bühnen seit 1888 und ihren enormen Publikumserfolgen[177] taucht der Typ des alten Sprachgelehrten und das pedantische Schulmeisterlein wieder auf. Zu diesem *come-back* hat freilich die neue und polemischere Phase der Sprachfrage beigetragen, wo sich die Demotizisten mit Psycharis, Eftaliotis, Pallis und vor allem Palamas um eine sprachliche Neuorientierung der Literatur bemühen[178], während die Anhänger des Archaismus sich in extremen und ausweglosen Positionen verschanzen, wie etwa Georgios Mistriotis mit seinen altgriechischen Tragödienaufführungen mit Studenten der Universität Athen in der Originalsprache[179]. Der »Mittelweg« der Refomen von Koraïs ist aus den Diskussionen längst spurlos verschwunden; in den philologischen Salons und im Bühnenrepertoire der professionellen Theatertruppen herrscht eine gemischte und instabile Sprachsituation, die verschiedene Stilschichten der bürgerlichen Sprechsprache zum Ausdruck bringt. Die Tragödie geht den einsamen Weg des forcierten Archaismus und erreicht in der »Fausta« von D. Vernardakis (1893) einen Höhepunkt, der zugleich den Schwanengesang dieser Sprachform bildet, zu einem Zeitpunkt, wo die vielgespielten komischen und dramatischen Idylle auf den Bühnen bereits die Volkssprache und Lokalidiome verwenden.

Zur Erscheinung der Sprachpedanten hat freilich der Erfolg des Logiotatos aus der »Babylonia« beigetragen, der weiterhin anhält und die Figur des bettelarmen Schulmeisterleins weiterhin bühnenfähig sein läßt. Er erscheint als Δεκαεξαρχόπουλος im »Kapetan Giakoumis« (»Καπετάν Γιακουμής«)[180], als Ananias im »Grünen Kleid« (»Πράσινο φουστάνι«)[181], als Lysikrates in der »Dorfbraut« (»Νύφη του χωριού«)[182] und als Anaxagoras Poimenidis in »Picknick« (»Πικ-νικ«)[183]. Eine klerikale Version stellt Koungoulis in der »Liebe der Loulouka« (»Αγάπη της Λουλούκας«) dar, der mit Bibelzitaten um sich wirft und Troparien psalmodiert[184]. In

177 Hatzipantazis, *Κωμειδύλλιο*, *op. cit.*, S. 13 ff., *pass.*

178 E. Kriaras, *Ψυχάρης. Ιδέες, αγώνες, ο άνθρωπος*, 2. Aufl. Athen 1981.

179 G. Sideris, *Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1871–1972*, Bd. I, *1817–1932*, Athen 1976, *pass.*

180 Von D. Kokkos, Athen 1903 herausgegeben (Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 112 ff.).

181 Möglicherweise von D. Kalapothakis; nur als Handschrift im Athener Theatermuseum erhalten (1895) (Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 192). Vgl. auch die Fortsetzung »Ananias' zweite Ehe« (»Ο Ανανίας εις δεύτερον γάμον«).

182 *Op. cit.*, S. 112.

183 Von N. I. Laskaris und G. K. Pop, Athen 1904.

184 Handschrift im Archiv von D. Koromilas, 1892.

den beliebten Revuen und *vaudevilles* (επιθεώρηση) verschwindet das gelehrte Schulmeisterlein nach und nach, in Übereinstimmung mit der Entwicklung der Sprachfrage, die die *katharevousa* bis zur Kleinasiatischen Katastrophe 1922 langsam aus den Theatern verdrängt. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist die Revue »Cinema 1908« (»Κινηματογράφος 1908«)[185] von Polybios Dimitrakopoulos, wo der Chor der bettelnden öffentlichen Lehrer gleich am Beginn des I. Aktes auftritt[186]: sie sind seit geraumer Zeit unbezahlt, halten jedoch zäh an ihrer Mission der Sprachverbesserung fest; doch die Sprachpedanterie bleibt hier völlig an der Oberfläche und in den Couplets verwenden sie die Volkssprache sowie alle anderen Bühnenfiguren auch.

Besondere Aufmerksamkeit darf jedoch der Schulmeister in der Komödie »Guanakos« (»Γουανάκος«) von Giannis Psycharis (1901) beanspruchen[187], eine allegorische Satire auf die Sprachfrage. Der Komödie ist ein umfangreicher Pro-

185 Text in Th. Hatzipantazis/L. Maraka, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Bd. 2, Athen 1977, S. 145–245.

186 *Op. cit.*, S. 178–182.

187 Zu Analyse und Textproben W. Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Bd. II, *Από την επανάσταση του 1821 ώς την Μικρασιατική Καταστροφή*, Athen 2006, S. 519–532. Zum Band *Για το Ρωμαίϊκο θέατρο*, Athen 1901, in dem das Stück enthalten ist, vgl. W. Puchner, »Ο πρόλογος ›Για το Ρωμαίϊκο Θέατρο‹ (1900) του Ψυχάρη. Ένα ιδιότυπο μανιφέστο του ›Θεάτρου των Ιδεών‹«, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα,* Athen 1995, S. 15–76, bes. S. 24 ff.). Vgl. auch die Bibliographie von Amalia Moser, »Δημοσιεύματα για τον Ψυχάρη: ένας κριτικός βιβλιογραφικός οδηγός«, *Μαντατοφόρος* 28 (1988) S. 11–28, G. Valetas, »Ψυχαρική βιβλιογραφία (1886–1979). Α΄ Ψυχαρική Εργογραφία«, *Νεα Εστία* 107 (1980) S.106–119 und »Ψυχαρική βιβλιογραφία. Β΄ Κριτικογραφία«, *Αιολικά Γράμματα* 9 (1980) S. 208–315, sowie die Bibliographie in *Νεοελληνικος Λόγος* 27 (1980), S. 116–218. Vgl. auch die Widmungshefte in Auswahl: *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 4 (1949), Heft 6, S. 193–203, *Νέα Εστία* 4 (1929) Heft 70, S. 930–992, *ibid.* 55 (1954) S. 561–774 und 17, Heft 1463 (1980) S. 1–187, *Αιολικά Γράμματα* 9 (1979) Heft 53, S. 225–317, *Νεοελληνικός Λόγος* 27 (1980), *Μαντατοφόρος* 28 (1988), *Νεοελληνική Παιδεία* 14 (1988), *Η λέξη* 81 (1981). Studien in Auswahl: E. Kriaras, *Ψυχάρης. Ιδέες, αγώνες, ο άνθρωπος*, 2. Aufl. Athen 1981, A. Angelou (ed.), *Ψυχάρης: Το ταξίδι μου*, Athen 1971, S. 9–36, M. Avgeris, *Έλληνες Λογοτέχνες*, 3. Aufl. Athen 1971, S. 59–87, G. Theotokas, *Πνευματική πορεία*, Athen o. J., S. 167–181, A. Karantonis, *Φυσιογνωμίες* Α΄, Athen 1959, S. 120–130, G. Chatzinis, *Τρεις σταθμοί: Ψυχάρης, Παπαδιαμάντης, Παλαμάς,* Athen 1943, S. 5–58, B. G. Mandilaras, »John Psichari and his contribution to the Modern Greek Language«, *Studies in the Greek Language*, Athens 1972, S. 82–108 und 188–198. Zur »Reise« (1888): A. Sachinis, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα: Ιστορία και κριτική*, Athen 1958, S. 223–242, R. Beaton, »Απορίες διαβάζοντας τον Ψυχάρη«, *Μαντατοφόρος* 28 (1988) S. 46–52, Chr. Robinson, »Psycharis and the novel«, *ibid.*, S. 53–59, D. Holton, »Psycharis and the short story«, *ibid.*, S. 61–68. Zu Psycharis als Sprachwissenschaftler E. Filippaki-Warburton, »Ο Ψυχάρης ως γλωσσολόγος«, *Μαντατοφόρος* 28 (1988) S. 34–39, P. Mackridge, »Ο πρακτικός δημοτικισμός του Ψυχάρη«, *ibid.*, S. 40–45, G. Babiniotis, »Γιάννης Ψυχάρης: Η Γλωσσολογική του Συμβολή στη Μελέτη της Ελληνικής«, *Ελληνική Γλώσσα. Παρελθόν, παρόν, μέλλον,* Athen 1994, S. 77–106 usw.

log »Für das rhomäische Theater« vorangestellt, ein Manifest für die Dramenproduktion in der *dimotiki*, und neben der Komödie findet sich ein historisches Drama, »Κυρούλης«, im selben Band[188]. Das an Kostis Palamas gewidmete Werk, obwohl für die Bühne geschrieben, wurde niemals aufgeführt[189], und hat auch im Gegensatz zu anderen Literaturwerken des Schwiegersohns von Renan[190], kaum irgendwelche Spuren hinterlassen[191]. Der dritte Teil des hundertseitigen Prologs ist der Komödie gewidmet[192]. Das allegorische Werk spielt in Feuerland, die Namen der Personen sind aus einer Übersetzung von D. Vikelas entnommen, »Η Γη του Πυρός« (2. Auf. Athen 1900), in der Reihe des »Vereins zur Verbreitung nützlicher Bücher«, der eine der zentralen Zielscheiben der Satire bildet. Guanako ist eine Art Lama, aus seinem Fell werden Schuhe erzeugt. Im Werk symbolisiert das stumme Tier das griechische Volk, das am Stückende mit Hilfe der Myrroula (Liebe, griechische Seele, Altes Griechenland) sprechen lernt und zum Menschen wird. Daneben gibt es zwei Wilde und ein Mädchen, die Captain Fitzroe nach England gebracht hat; Vikelas nennt sie Monastiriotis, den jüngeren Indianer Koumbopoulos und das Mädchen Kalathouna. Zwischen den Jungen entspinnt sich eine Zuneigung; Monastiriotis trägt eine löchrige Weste seines Großvaters aus Athen, die zum Gegenstand einer kriegerischen Auseinandersetzung der Männer wird (Sprachenstreit); der Schulmeister (Sprachgelehrsamkeit) schneidet sie in zwei Teile, so daß sie niemand mehr tragen kann[193]. Koumbopoulos erklärt am Ende die etwas naiven Symbolismen: Guanakos sei das vom Daskalos wegen seiner vulgären Sprache (= Seele) verachtete griechische Volk, doch ist er zum Menschen geworden durch Myrroula, die die unsterbliche Seele der *romiosyne* darstellt, der alten und der zukünftigen[194].

---

188 G. Psycharis, *Για το Ρωμαίϊκο Θέατρο. Ο Κυρούλης, δράμα. – Ο Γουανάκος, κωμωδία*, Bd. I, Athen 1901, S. 341 (der Text der Komödie S. 237–340). Das Manifest des Prologs nachgedruckt auch in G. Psycharis, *Κριτικά κείμενα* (ed. I. Botouropoulou), Athen 1997, Bd. I, S. 166–248.

189 Als Rarität bloß vom »Amphi-Theater« von Sp. A. Evangelatos 1980 mit starken Kürzungen und intensiver Musikverwendung.

190 Dazu I. Botouropoulou, *O Ernest Renan και η Σύγχρονη Ελλάδα*, Athen 1993.

191 Hubert Pernot, *Revue Critique d'Histoire et de Littérature* Nr. 49, 7. 12. 1903 (I. Katsioti, »Ο Ψυχάρης στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόννης«, *Νέα Εστία* 107, 1980, S. 145–161). Zu den wenigen Spuren G. Sideris, »Ψυχάρης και θέατρο«, *Νέα Εστία* 55, 1954, S. 724–736 und Puchner, »Ο πρόλογος ›Για το Ρωμαίϊκο Θέατρο‹«, *op. cit.*, S. 26 ff.

192 S. 55–91, doch im wesentlichen nur S. 55–62.

193 Zur Inhaltsanalyse Puchner, *Ανθολογία, op. cit.*, S. 522 f.

194 S. 334 f.

Daß dieses eigenartige Werk eine Satire auf die Sprachfrage ist, hat vor allem Hubert Pernot erkannt, der das Stück mit »Korakistika« und »Babylonia« in Zusammenhang bringt. Die Allegorien im Milieu der eingeborenen Indianer verweisen ständig parallel auf die Griechen, doch ist das Ganze in ein Märchen eingeblendet, wo der Tierbräutigam zum *human being* wird und die Bäume auf der Bühne zu sprechen beginnen und die Ereignisse kommentieren: diese märchenhafte Atmosphäre eines poetischen Lyrismus steht im Gegensatz zu den groteskkomischen Ereignissen auf der Ebene der Eingeborenen. In dem bezüglichen Abschnitt des Prolog tritt Psycharis für das Märchendrama im Rahmen des Symbolismus ein und versucht die Dramatiker dazu zu bewegen, das künftige Nationaldrama auf diese Art zu verfassen[195]. Doch in besonderer Weise wird satirisch auf den Sprachpedanten eingegangen, das Athener Schulmeisterlein als überholte Vogelscheuche der Vergangenheit, das nach Feuerland kommt, um die Eingeborenen richtig sprechen zu lehren. Der Daskalos taucht jedoch erst im III. Akt auf, und zu Beginn des V. Akts hat man ihn schon davongejagt. Die Bäume kündigen das Kommen des »Barbaren« an; auf den Ebenen entzünden die Eingeborenen Feuer, um den Fremden willkommen zu heißen. In Szene III/2 erscheinen Esel und »singen« ein Lied, dann die Affen, die die Nachäffung symbolisieren. Derart vorbereitet erscheint der Sprachmeister aus Attika mit Namen »Daskalos« in der Kleidung eines Magiers. Die Bäume schütteln ihre Zweige, und Koumbopoulos verbirgt die löchrige Weste. Der Sprachmeister wird mit dem obligaten Fäkalwitz der Sprachsatiren eingeführt; Psycharis bewegt sich in der überkommenen Tradition, doch sein Schulmeister trägt das Gewand eines Astrologen. Die erste überlange satirische Szene beginnt mit Sprachwitzen und Mißverständnissen; Koumbopoulos lernt schnell, mißversteht aber auch absichtlich[196]. Der Eingeborene bewundert seine Kleidung, fragt ihn aber, warum er nicht Zyklinder und Frack trage, wie die anderen »εταίροι« (des Vereins für die Verbreitung nützlicher Bücher) und der Sprachmeister antwortet ihm, weil er sich als Anführer vom Mob unterscheiden muß; sonst sei er kein Daskalos. Koumbopoulos läßt

195 Zur Tradition der Balladendramatisierungen vgl. W. Puchner, »Η παραλογή και το δράμα«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 307–330). Psycharis hat in fortgeschrittenem Alter auch kurze Traumspiele verfaßt, wie »Eva« (*Νέα Εστία* Α΄, Heft 10, 1927, S. 596–599) und ein Märchendrama »Die Neraide« (*Πρωτοπορία* Α΄, Heft 3, 1929, S. 69–78). Dazu W. Puchner, »Τα τελευταία θεατρικά έργα του Γιάννη Ψυχάρη«, *Γραφές και σημειώματα*, Athen 2005, S. 145–154.

196 Der Lehrer grüßt: *Χαίρε!,* der Eingeborene versteht nicht. *Χαίρε! Σου λέω να χαίρησαι – Να χαίρημαι;* Koumbopoulos zieht sich mißtraurisch zurück. Der Lehrer beschließt, die »vulgäre« Sprache zu sprechen, gibt sich selbst aber das Versprechen, die Wilden bis zur Lektüre von Xenophon heranzubilden.

sich zur ersten Lektion überreden – unter den Bäumen (auf Feuerland gibt es keine Bäume); doch der Daskalos kann sie mit Händen greifen (ohne Brille sieht er nicht). Man solle sie schnell abschneiden, denn was nicht sein kann, darf auch nicht sein. Er sei aber nicht deswegen gekommen, sondern um einen Verein zur Verbreitung nützlicher Bücher zu gründen; die Eingeborenen können aber nicht lesen[197]. Genau das würden sie lernen. – Könne man diese Bücher essen?

Mit solchen Witzeleien beginnt endlich der Unterricht: ein solches Buch sei »αστείο«, was aber nicht »witzig« bedeute, sondern »attisch«: die *katharevousa* sei »αστεία« (von »άστυ«, der Stadt), Sprache der Stadtbürger[198]. Psycharis befindet sich in seinem Element. Der Eingeborene protestiert gegen diese Änderungen; der Schulmeister erklärt den Sinn der Sprachverbesserungen (gegen Koraïs). Und die Frage nach der Notwendigkeit der Korrekturen wird zur neuen Lektion: »μα έχει ανάγκη διόρθωμα;« wird zum Beispiel der Variationenbildung und der Stilebenen[199]. Diese Sprachwitzeleien ermüden den heutigen Leser rasch; auch das fäkalische Element wird wieder bemüht, um Lachen zu erzeugen; Psycharis hat natürlich die »Korakistika« gelesen, seine Satire wendet sich aber nicht so sehr gegen Koraïs selbst, sondern gegen die halbgebildeten Nachfolger und Schüler. Der Daskalos gibt auch unverblümt zu: *Εγώ βαθιά ελληνικά δεν ξέρω και δε γυρέβω. Πρέπει όμως πάντα να είναι ελληνικά.* Der clevere Koumbopoulos kommt rasch dahinter, daß er hier nur seine Zeit verliere; wichtiger als die Bücher sei der Krieg, den sie hätten. Aber auch der, – so der Daskalos – müsse in der Reinsprache stattfinden[200]. Nun hat Kombopoulos aber genug und zieht in den Krieg, der Lehrer stößt seinen Kopf an die inexistenten Bäume, die möglichst rasch gefällt werden sollten, was ihm die Feinschaft der Bäume einträgt: mit der *katharevousa* werde sogar der Krieg »ψέφτικος« (nach der Schreibweise von Psycharis). Die Szene ist vor allem im zweiten Teil unerträglich lang.

197 Nicht nur die Komödie, sondern auch die Einleitung ist voll von z. T. dubiosen Angriffe gegen Vikelas und den Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, der als Volkslektüre Übersetzungen in einer moderaten *katharevousa* brachte.

198 Diese Nebenbedeutung des »αστός«, Stadtbürgers, war allerdings schon im Altertum geläufig.

199 Der Ausdruck *έχει ανάγκη διόρθωμα* müßte zu Folgendem werden: *έχει ανάγκην από διόρθωσιν* oder *από διορθώσεως* oder *έχει ανάγκην διορθώσεως* oder auch *διορθώματος*; der Eingeborene ist beeindruckt: er mache aus seinen Worten drei bis vier Sprachen (S. 289).

200 Das bringt Sprachprobleme mit sich, denen der Daskalos nur damit entkommt, indem er den Eingeborenen Kriegswaffen verspricht: *τηλεβόλα, πυροβόλα, τυφεκοβολισμούς, επινώτια, διόδους των σφαιρών, συγκεντρώσεις, ωριαίας αναπαύσεις, δεκαλέπτους σταθμούς, στομαχικάς διαταράξεις, επιθέσεις, ίππους, εφίππους, εφιππισμούς αφιππισμούς, υφιππισμούς, επαφυφιππισμούς, τορπιλλοβόλα…* – alles in schönster Reinsprache.

Das Interesse an der Sprachsatire von Psycharis, die stellvertretend für die Strategien der Lächerlichmachung in den Sprachkämpfen um 1900 stehen mag, besteht in der Tatsache, daß der Sprachgelehrte hier kein archaisierendes Idiom mehr gebraucht, sondern nur noch aus einigen Floskeln besteht, zur Verständigung mit den Eingeborenen verwendet er die *dimotiki* in der extremen Spielart von Psycharis (»μαλλιαρή«). Im »Guanakos« beschränkt sich die Satire nicht auf Vokabular und Lexikalik, Phonetik und Morphologie der *katharevousa*, sondern bezieht sich auch auf ihre Vertreter und Institutionen (hier den Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων). In diese Angriffe mischen sich auch persönliche Kontroversen, die mit der Sprachfrage an sich nichts zu tun haben[201]. Diese ideologischen, linguistischen und persönlichen Grabenkämpfe laufen im Konzept der »Idee« zusammen, dem Kampf gegen die Reinsprache, welcher Idee der Band auch gewidmet ist[202], der manchmal quasi metaphysische Dimensionen annimmt: ein Endkampf auf sprachlicher Ebene zwischen *dimotiki* und *katharevousa*, auf politischer zwischen Fortschritt und Konservativismus, auf sozialer zwischen »Volk« und Phanarioten, Schulmeistern, Halbgebildeten, Korruption und Bildungsdünkel, auf historischer zwischen der »Großen Idee« (Μεγάλη Ιδέα) und ihren Verrätern, auf metaphysischer Ebene zwischen den Kräften von Gut und Böse; in dieser ökumenischen Auseinandersetzung gibt es keine neutralen Positionen[203]. Ähnliches gilt freilich auch für die Gegenseite im Sprachkampf: Fanatismus und ideologische Konfusion inszenieren eine eschatologische Theodizee, in der praktisch alles durcheinandergeworfen wird. Dieselbe Konfusion zeigen z. B. die Kritiken am »Guanakos« aus dem Lager der Reinsprachigen[204], aber auch aus dem Lager der Demotizisten waren kritische Stimmen zu hören[205].

Der III. Akt endet mit den Zeitungsverkäufern, die den Krieg der Eingeborenen ausrufen (III/5), dem Affen, der alle Blätter kauft, damit man sieht daß er lesen kann, aber nicht bezahlt (III/6), und unter der Platane die Ereignisse mit komischen Floskeln aus der *katharevousa* kommentiert (S. 297 ff.). Im IV. Akt ist die

201 Dazu ausführlich Puchner, »Ο πρόλογος ›Για το Ρωμαΐϊκο Θέατρο‹«, *op. cit.*

202 Am Ende des Prologs deklariert Psycharis, daß er nach dem »Γιαννίρης« eigentlich nichts mehr anderes schreiben wollte, aber der »Idee« zuliebe habe er es doch getan: »Τόβγαλα λοιπόν και το καινούριο μου το έργο, δώρο πρωτοαιωνιάτικο, για την Ιδέα« (S. 101).

203 Puchner, *op. cit.*, S. 73.

204 Z. B. in einem anonymen Artikel der Zeitung »Ακρόπολις« (21. 12. 1901) (Puchner, *op. cit.*, S. 74 Anm. 105).

205 Z. B. in einer Kritik von D. Chatzopoulos in *Dionysos* 2, 1902 (Puchner, *op. cit.*, S.73 f. Anm. 105). Zu Chatzopoulos vgl. nun A. Anastasiadis, *Der Norden im Süden. Kostantinos Chatzopoulos (1868–1920) als Übersetzer deutscher Literatur*, Frankfurt/M. etc. 2008.

Rolle des Daskalos bereits beschränkt; der Sprachwitz erschöpft sich rasch als Lachstrategie. Der Schulmeister aus Athen hat den Eingeborenenkrieg beendet, indem er die Weste zerrissen hat (S. 306 ff.).

In IV/7 kommt er selbst auf die Bühne, aber die Sprachwitzeleien werden immer schaler; er unterweist Koumbopoulos in der reinsprachigen Galanterie, um Kalathouna für sich zu gewinnen. Der Guanakos unterbricht ihn mit Drohungen in seiner unartikulierten Sprache. Der Höhepunkt der Groteskkomik besteht im Beschluß des Sprachlehrers, daß, bevor sich das junge Paar küsse, müsse eine Sitzung des neunköpfigen Vereinsausschusses einberufen werden, um zu beschließen, in welcher Sprache sich die Eingeborenen auf Feuerland in Zukunft lieben dürften. Als er der Braut die Hand küssen will, vertreibt ihn mit lautem Murren der Guanakos. In die Flucht geschlagen, droht er, daß er in Athen über diese Wilden schreiben werde[206]. Hier sind also noch einige Pinselstriche des verliebten Greises aus der italienischen Komödientradition und Molière angebracht; seine Welt steht in völligem Gegensatz zu den *bons savages* von Feuerland. Als mittelalterlicher Magier ist er Vertreter des Aberglaubens, der die Naivität und Phobien der Wilden für seine Zwecke ausnützt, Widersacher der Kräfte des Lebens, Exponent des Übels schlechthin, ein böser Zauberer aus dem Märchen; seine unverständliche Sprache jedoch hat magische Kräfte und verzaubert die Dinge. Diese Interpretation des lebensfernen und lieblosen Schulmeisters, der im Gegensatz zu der Sprache der Bäume, der Tiere und der zivilisationsfernen Indianer auf Feuerland steht, mit seiner toten Sprache ein Feind des Lebens schlechthin, verleiht der stereotypen Figur der Sprachsatire eine neue Dimension: als böser Zauberer im Märchenland paradiesischer Natürlichkeit, den der Tierbräutigam, der die Myrroula (Personifikation der »Idee«) gewinnt und sprechen lernt (sich zum Märchenprinz verwandelnd), als Karikatur von Faust und Paracelsus, aus Feuerland, dem intendierten Griechenland, verjagt.

1.5 Raison d'État und Patriotismus

Doch diese universelle Dimension bleibt auf Psycharis und seinen Kreis beschränkt; der Begriff der »Unnatürlichkeit« dieser Sprache hat auch andere, gegenteilige Konsequenzen und Qualitäten: als nichtalltägliche Sprache hat sie die Kapazität des Außergewöhnlichen und des Erhabenen; der gelehrte Stil eignet sich für die Bü-

206 S. 324. Das Motiv stammt aus den älteren Sprachsatiren, wo die Zeitungsredakteure allen jenen mit Pamphleten drohen, die ihren Interessen im Weg stehen wollen.

rokratie, den Staatsapparat und die Exekutivorgane. Neben den Generalsekretären, Botschaftern und Ministern gebrauchen auch die Polizeiorgane ihre »objektiven« und pseudoakribischen Formulierungen, die keinen Widerspruch dulden und ihre Evidenz aus der Formulierung selbst beziehen. Schon in den »Korakistika« gibt der Polizeigehilfe seinen Report in der »Krähen-Sprache« (*απ' ώδε, ως αν, τη ώρα* [Dativ], *[δ]εν* usw.)[207], und Xanthoulis, Liebhaber der Anthousa in der »Hochzeit des Koutroulis«, verhaftet als Polizeigehilfe den Pseudominister und Schneider aus Syra im Machtton der Gelehrsamkeit, die Respekt einflößt und keine Widerrede aufkommen läßt. Dies ist auch die Funktion der *katharevousa* bei Amtshandlungen der Exekutive. In der »Babylonia« ist es der Polizeischreiber, der dem Logiotatos in Sachen Gelehrsamkeit die Brillen aufsetzt. Noch in den beliebten Revuen vor und nach 1900 gebrauchen die Polizisten diese emotionslose »Amtssprache«: so der Αστυφύλαξ in »Λίγο απ' όλα« (1894)[208], im Gegensatz zu dem Ενωμοτάρχης in den »Παναθήναια« (1911), der sich nicht ganz auf der Höhe seiner Amtswürde befindet[209], – der Gefreite bevorzugt bereits die französischen Floskeln. Ein gehobenes Sprachniveau zeigt der Προσωπάρχης in »Ξιφίρ Φαλέρ« (1916)[210], aber auch der *fustanella*-tragende *body guard* Giorgoulas, der den Schlaf von Minister Aris hütet. Auch Bewunderung und Hochschätzung werden in dieser Stillage ausgedrückt.

Als Sprache des Patriotismus erlebt die *katharevousa* neue Höhepunkte in den Schlüsselstücken um die Makedonische Frage, die Balkankriege und den Ersten Weltkrieg bis hin zum katastrophalen Kleinasien-Feldzug[211], intensiver noch als in den Historiendramen: »Nikophoros Phokas« von D. Vernardakis wird 1905 am Königlichen Theater ohne Erfolg gespielt, bereits ein Relikt einer anderen Epoche, und die »Rhodope« von N. Poriotis (1913) und der »Hl. Demetrios« von P. Rodokanakis (1917) sind bereits in der Volkssprache verfaßt. Die patriotische Dramatik vor und nach 1900 ist gewöhnlich in einer moderaten *katharevousa* verfaßt[212]. Die Militärsprache verbleibt noch im 20. Jahrhundert auf dieser Stilebene. Mit der *katharevousa* verbinden sich Konnotationen von Ernsthaftigkeit, Würde, patriotischer Begeisterung und Erhabenheit.

---

207 Anfang des II. Akts, *op. cit.*, S. 35.

208 Hatzipantazis/Maraka, *op. cit.*, Bd. 2, S. 51, 55, 58, 69, 82 f., 89, 92 ff.

209 *Op. cit.*, Bd. 3, S. 287 f.

210 *Op. cit.*, S. 373.

211 Dazu W. Puchner, »Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία«, *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Athen 2000, S. 145–238, bes. S. 203 ff.

212 E.-A. Delveroudi, »Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα«, G. Mavrogordatos/Chr. Hatziiosif (eds.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, 2. Aufl., Heraklion 1992, S. 287–313. Vgl. auch das vorige Kapitel.

In der politischen Rhetorik steht sie jedoch für anderes: hohle Phrasendrescherei und Korruption. Ein schönes Beispiel ist die patriotische Ansprache von Lambros Thymelis im »Generalsekretär« an die Ballgäste, die sich um das Motiv des »armen Vaterlands« dreht[213], doch noch hochgestochener und hohler ist die Rede des Vorsitzenden des Laternenmachervereins von Tripolis an die versammelte Menge an der Eisenbahnstation der Linie in die Peloponnes in Athen in der Revue »Etwas von allem« (»Λίγο απ' όλα«)[214]. Und geradezu albtraumhafte Dimensionen bekommt die Rede des Karagiozis im Schattentheaterstück »Karagiozis als Diktator« (»Καραγκιόζης δικτάτορας«)[215].

1.6 Karagiozis und Katharevousa

Die Schattenspieltexte spiegeln gleich mehrere Funktionsweisen der *katharevousa,* wie auch andere volkssprachige Texte, etwa die »Memoiren« von Makrygiannis, die ebenfalls reinsprachige Floskeln verwenden[216], und kompakter noch in ganzen Perioden und Kapiteln in den popularen Lesestoffen des 19. Jahrhunderts, den sentimentalen Trivialromanen und den Räuberromanen[217]. Dasselbe gilt für die »Bühnenanweisungen« in den Druckheftchen des Schattentheaters, vor allem der ersten Periode nach 1924, die durchwegs in der *katharevousa* verfaßt sind[218], oder doch in

213 Szene III/22 (*op. cit.*, S. 140 ff.)

214 Hatzipantazis/Maraka, *op. cit.*, S. 57.

215 Text bei A. Fotiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας,* Athen 1977, S. 408 ff.

216 Dazu W. Puchner, »*Vita exemplativa*: Die apologetischen Memoiren des griechischen Revolutionsgenerals Makrygiannis (verfaßt 1829–1843). Orale Autobiographie in Form einer Handschrift«, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 565–590 (mit der gesamten älteren Bibliographie). Zu den reinsprachigen Elementen vgl. M. Stroungari, »Ο λογιοτατισμός και η επίδρασή του στα γραφτά του Μακρυγιάννη«, *Δωδώνη* 8 (1979) S. 111–215 und weiters: Chr. Charalambakis, »Σκέψεις γύρω από τη γλώσσα και το ύφος του Στρατηγού Μακρυγιάννη με αφορμή το νέο χειρόγραφο ›Οράματα και θάματα‹«, *Νεοελληνικός λόγος. Μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος,* 3. Aufl., Athen 1999, S. 253–276, bes. S. 265–271. Vgl. auch G. Babiniotis, »Γλώσσα και ύφος στον Μακρυγιάννη«, *Γλωσσολογία και λογοτεχνία*, Athen 1991, S. 293–303, A. Tsopanakis, »Διαλεκτικά και παλαιογραφικά στα *Οράματα και θάματα* του Στρατηγού Μακρυγιάννη«, *Παλίμψηστον* 6–7 (1991) S. 5–14 und G. Tsouknidas, »Παρατηρήσεις στη γλώσσα και τον τρόπο γραφής του Στρατηγού Μακρυγιάννη«, *Λεξικογραφικόν Δελτίον* 17 (1991) S. 121–140.

217 Vgl. wie oben.

218 M. G. Meraklis, »Η γλώσσα του Καραγκιόζη«, *Θέματα Λαογραφίας*, Athen 1999, S. 217–227, bes. S. 221.

einer eigentümlichen Mischsprache mit inexistenten »reinsprachigeren« Formen, die zwar der Grammatik zuwiderlaufen[219], aber den Wunsch der Karagiozisspieler dokumentierten, sich auch gelehrtsprachig auszudrücken, sobald das improvisierte Werk niedergeschrieben und gedruckt wird.

Die Frage nach der zweifelhaften Urheberschaft dieser Heftchenliteratur des Schattentheaters steht hier nicht zur Debatte[220] (die ersten Serien scheinen authentisch zu sein)[221], noch das Methodenproblem, inwieweit aufgezeichnete Texte eine Grundlage für die Analyse einer improvisierten Theaterform der oralen Tradition sein können, insofern als sie nur eine der produzierten Varianten darstellen[222]. Doch die Druckheftchen stellen für sich eine Textgruppe der Trivialliteratur dar, die ein durchaus philologisches und linguistisches Interesse beanspruchen können[223]. Der Gebrauch der *katharevousa* in diesen popularen Gebrauchstexten ist von den Philologen vielfach als Minderwertigkeitskomplex der Schattenspieler interpretiert worden[224], doch geht es bei dieser »Volkskatharevousa«[225] eher um den Ausdruck des Respekts vor der Hochsprache (die ja auch die Kirche gebraucht), die dann verwendet wird, wenn von den hehren Vorfahren die Rede ist oder vom Patriotismus. Dabei sind diese Bühnenanweisungen des Schattentheaters vielfach nichts anderes als die Übertragung von Didaskalien aus der Dramatik. Diese archaistischere Stillage der Bühnenanweisungen war schon bei der »Tocher des Krämers« (1866)

---

219 Dazu einige Beispiele: *πιάνων, χάνων, κοιτάζων, χτυπών, ξεροκαταπίνων, ξεροβήχων, σκύπτει* (analog zu κύπτει), und als Stilgemisch: *σκύβει όπισθεν του Ομορφονιού, εισέρχονται εις το δωμάτιον και ο Καραγκιόζης ντύνεται γυναίκα, όστις από μακρόθεν παρακολουθούσε τον Χατζηαβάτη και τον Μπαρμπαγιώργον, ’χτυπά τας παλάμας του* usw. (*op. cit.*, S. 221 ff.).

220 Siehe W. Puchner, »Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audience«, St. Damianakos (ed.), *Théâtre d'ombres*, Paris 1986, S. 199–216 und ders., »Le théâtre d'ombres grec et son auditoire traditionnel«, *Cahiers Littérature Orale* 38 (1995) S. 125–143.

221 Diese Texte vor allem bei G. Ioannou (ed.), *Ο Καραγκιόζης*, 3 Bde., Athen 1971–72. Zur Bibliographie des Schattentheaters und den bezüglichen Texteditionen vgl. W. Puchner, »Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα«, *Λαογραφία* 31 (1976–78) S. 294–324 und »Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα«, *Λαογραφία* 32 (1979–81) S. 370–378 und zur Fortsetzung ders., »Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977–2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη«, *Παράβασις* 9 (2009) S. 425–498.

222 Dazu W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975, S. 135 ff.

223 Vgl. etwa K. Kassis, *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα, 1830–1980. Λαϊκά φυλλάδια – Ο γραφτός Καραγκιόζης*, Athen 1985.

224 Ioannou, *op. cit.*, Bd. I, S. μ΄.

225 Der Ausdruck »λαϊκή καθαρεύουσα« bei D. Loukatos, *Σύγχρονα Λαογραφικά*, Athen 1963, S. 48–52.

der Fall und wiederholt sich beim »Schwindler« (»Φιάκας« 1872)[226] und im »Generalsekretär« (1893)[227]. Diese Usance findet sich noch in den frühen Dramen von Kazantzakis oder etwa bei den ersten Theaterstücken von Xenopoulos. Es geht also gleichzeitig um die Strategie der angestrebten Gleichstellung der Schattenspieler mit den Dramenautoren des Theaters[228] und um die traditionelle Praxis der Anschreibung von Bühnenanweisungen in Dramentexten, eine Editionspraxis, die sich in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat[229].

Der ständige Kontakt der oralen Volkskultur mit der Kirchensprache (und der des »Patriotismus«) ist auch an der großen Anzahl der geläufigen Bibelsprichwörter abzulesen[230]. Freilich kommt es da auch zu Mißverständnissen und Paretymologien, doch kann niemand behaupten, daß die Sprache der Liturgie, der Troparien und Hymnen des kirchlichen Festkreises von den analphabetischen Ruralbewohnern überhaupt nicht verstanden worden sind[231]. Karagiozis ist in der Volkskultur der Städte großgeworden, nicht auf dem Land[232]; seine Tradierungsweise ist zwar eine praktisch-mündliche vom Meister auf den Schüler, doch die Quellen des improvisierten Repertoires stammen vielfach aus Schriftquellen, popularen Lesestoffen,

226 Aus dem I. Akt: *φορών τον πίλον, εξάγει εκ του σκούφου του επιστολή τινα και τω την δίδει, αποσφραγίζει την επιστολή και αναγινώσκει κατ' ιδίαν, καθ' εαυτόν,* usw.

227 Aus dem I. Akt: *Θεώνη, κατοπτριζομένη, Μαρουσώ, βοηθούσα αυτήν, Πηνελόπη, αναγινώσκουσα, εξέρχεται, σκέπτεται, άδει, αποθέτων το επανωφόριον και την ράβδον του, εισέρχται ο Κωσταντής κομίζων κανδηλιέριον, όπερ προσπαθεί να ανάψη, δεικνύει την πυγμήν κεκλεισμένην, εξακολουθεί εκφωνών επιφωνήματα χαράς και εκπλήξεως,* usw.

228 Vgl. die Erzählungen von Spatharis in seinen Memoiren, wie sich viele Schattenspieler bemüht haben, dem z. T. anrüchigen Milieu der Unter-Randschichten zu entkommen und soziale Anerkennung zu erlangen (S. Spatharis, *Απομνημονεύματα ή η τέχνη του Καραγκιόζη*, Athen 1960 und viele Wiederauflagen).

229 Charakteristischerweise ist dies in den neueren Textausgaben des Schattentheaters nicht mehr der Fall, wo die Bühnenanweisungen sich vom Sprechtext kaum unterscheiden (z. B. G. Soldatos [ed.], *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων*, Athen 1979).

230 Dazu die zahlreichen Studien von D. Loukatos, zusammengestellt bei A. N. Doulaveras (ed., Einleitung), *Η παροιμιολογική και παροιμιογραφική εργογραφία του Δημητρίου Σ. Λουκάτου,* Athen 1994, bes. S. 106–191.

231 Dazu ausführlicher W. Puchner, »Οι ιδεολογικές βάσεις της επιστημονικής ενασχόλησης με τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό τον 19ο αιώνα«, E. Chrysos (ed.), *Ένας νέος κόσμος γεννιέται. Η εικόνα του ελληνικού πολιτισμού στη γερμανική επιστήμη κατά το 19ο αιώνα*, Athen 1995, S. 247–268, bes. S. 257 ff.

232 Zu den einzelnen Phasen der Hellenisierung der Gattung vgl. W. Puchner, »Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. I, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 97–132.

Zeitungen, Theaterstücken usw.[233]. Aus diesem Grund sind Spuren der Reinsprache auch zu erwarten, denn die Schattentheaterstücke spiegeln die sprachliche Wirklichkeit und leben aus ihr.

Die ernsthaften Schattenspielfiguren, wie der Wesir und der Pascha in den »heroischen« Vorstellungen, sprechen eine gehobene *dimotiki* oder eine einfache Form, zumindest der Intention nach, von *katharevousa*[234]. Die Sprachmöglichkeiten der Karagiozisspieler in dieser Hinsicht sind freilich beschränkter als die der Dramatiker. Eine Ausnahme bildete hier der Puppenspieler Konitsiotis[235]. In all diesen Fällen geht es um Respekt vor dem Ansehen der Machthaber, der Kirche oder der Helden der Revolution von 1821, im Falle der Vorstellung »Der Große Alexander und die verfluchte Schlange« auch vor dem Ruhm der altgriechischen Heroen[236]. Die stilistischen Abstufungen dieser Sprache der Würde, der Reputation und des Respekts variieren freilich von Vorstellung zu Vorstellung, je nach der Zusammensetzung des Publikums und der sprachlichen Rezeptionsfähigkeit des Spielers.

Wenn Karagiozis das »Μνήσθητί μου, Κύριε« (»Herr, erinnere dich meiner«) mit »μεσ' στη μύτη μου, κύριε« (»in meiner Nase, Herr«) wiedergibt, dann heißt das nicht, daß er den Ausdruck nicht verstanden hat und ihn nicht richtig aussprechen kann[237]. Die komische Wortverdrehung gehört zu den dekonstruktiven und sprachdemolierenden Kommunikationstaktiken des Helden, der mit Genuß die Wirklichkeit zertrümmert und die Konventionen auf den Kopf stellt[238]. In seinem Mund ist die *katharevousa* Mittel der Parodie, z. B. in seinem Liebesgeständnis an Fatme in der »Hochzeit des Barba-Giorgos«[239]. Wie in der »Babylonia« gehört die Satire

---

233 Vgl. einige Beispiele bei Th. Hatzipantazis, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1900,* Athen 1984.

234 K. Biris, *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Athen 1952, S. 67. Sprachbeispiele bei Th. Fotiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Athen 1977, S. 368, 376, Ioannou, *op. cit.*, Bd. II, S. 29 f., 85, 115 f., 133 f. usw.

235 Zu seinen sprachlichen Improvisationsmöglichkeiten und dem ungewöhnlich reichen Repertoire vgl. A. Magouliotis, *Ιστορία του ελληνικού κουκλοθεάτρου Φασουλής,* Diss. Athen 1997.

236 Dies äußert sich schon in der Formulierung des Titels »Ο Μέγας Αλέξανδρος και ο κατηραμένος όφις« in der Fassung von Sot. Spatharis (Soldatos, *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων*, *op. cit.*, S. 49 ff.).

237 In der Vorstellung »Ο Καραγκιόζης γραμματικός« könnte man annehmen, daß die Satire der Sprachgelehrsamkeit reicher sein könnte, doch spricht Hatziavatis gelehrter denn Karagiozis (z. B. Soldatos, *op. cit.*, S. 96 ff. bes. S. 100 und 103), vgl. auch der »Arzt der Nachbarschaft« (»Ο Γιατρός της γειτονιάς«) von E. Spatharis (S. 121 ff.).

238 Dazu W. Puchner, »Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιόζη«, Ε. Λ. Ι. Α., *Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Φιγούρες από φως και ιστορία*, Athen 2004, S. 17–27.

239 *Αξιολάτρευτος, αξιοπόθητος και αξιαγάπητος δεσποινίς. Μυριάκις λαμβάνω συγγνώμην διά το θρά-*

der Archaismen zusammen mit den Lokalidiomen zur Parodie des abweichenden Sprachverhaltens. Der Spaß mit der kretischen Spezialbedeutung von κουράδια (Schafe statt Fäkalien) taucht in beiden Fällen auf, doch ist die Funktion eine fast gegenteilige: im Sprachenbabylon von Nauplion 1827 konnten sich die »Dialekttypen« (eher geht es um Idiolekte) aufgrund ihrer Lokalidiome untereinander nicht verständigen, im Schattenheater, wo die gleichen Mißverständnisse auftauchen, ist die Kommunikation von Anfang an sichergestellt und wird nur phasen- oder punktweise unterbrochen[240]. Die Figur von Karagiozis selbst ist freilich komplexer, denn er befindet sich im wesentlich außerhalb gesellschaftlicher Normen, außerhalb der szenischen und realen Wirklichkeit, ja es ist eine Frage, ob er überhaupt ein *human being* ist. Sein destruktiver Spieltrieb weist auf dämonischen Ursprung, »ενιαυτός δαίμων« oder nackte *life force*.

Die Dekonstruktion der Sprache war immer schon ein beliebtes Spiel der Karnevalsnarren und königlichen Spaßmacher, in philosophischer Version der *fools* von Shakespeare[241], Vorläufer des absurden Theaters des 20. Jahrhunderts. Der Gebrauch von reinsprachigen Floskeln, Dialekten, Idiolekten und Lokalidiomen im Schattentheater, kreiert von den Karagiozisspielern, die zusammen mit ihrem Publikum der städtischen Volkskultur angehören, ist ein geeigneter Gradmesser für die Tatsache, daß die breiteren Volksschichten der Sprachfrage gelassen bzw. im wesentlichen uninteressiert gegenüberstanden. Die »katharevousa« von Makrygiannis, Theophilos und Karagiozis indizieren eine Art »natürlicher« Eingliederung von Elementen der Reinsprache in die Volkskultur. Anders gesagt: die urbane Unterschichtenkultur hatte eine umfassende Kapazität, reinsprachige Elemente zu intergrieren und zu assoziieren, eine Fähigkeit, die beiden Lagern der Sprachkämpfe abging, und verband dies mit dem Respekt vor der Kirchensprache und dem Patriotismus in alt- und neugriechischer Auslegung. Auf diese instinktive Achtung gründet sich der eminente Erfolg der reinsprachigen historischen Tragödien des 19. Jahrhunderts[242]. Und es ist auch kein Zufall, daß die »heroischen« Vorstellungen des Schattenthaters um historische oder fiktive Helden und Episoden der Revolution

---

σος το οποίον προσλαμβάνω όπως ξεφράξω τον διακαή και διακεκριμένον έρωτα, τον οποίον τρέφω εν τη καρδία μου. / Δεσποινίς, προ ολίγου μόλις, σας είδον ως εκ θαύματος με τους γλυκυτάτους μου οφθαλμούς να τηγανίζετε ωραίους και ξεροψημένους κεφτέδες usw. (Ioannou, *op. cit.*, Bd. 1, S. 18).

240 Meraklis, *op. cit.*, S. 223.

241 Dazu W. Puchner, »Ο ›σοφός τρελός‹ στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα«, *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, S. 77–112.

242 Dies hat Sideris, selbst in die Sprachkämpfe auf demotizistischer Seite involviert, gründlich verkannt (vgl. vor allem auch den II. Band der Theatergeschichte, G. Sideris, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου 1794–1944,* Bd. II, Erster Teil, Athen 1999).

von 1821, wo es neben der komischen Handlung mit den bekannten Dialekttypen auch eine ernsthafte Haupthandlung gibt, die eine architektonische Dramenkonstruktion zu bieten versucht, beim Unterschichtenpublikum den größten Anklang gefunden hat; die patriotische Begeisterung ist in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts weiterhin ein Erfolgsgeheimnis der literarischen Produktion[243].

Das was das 19. Jahrhundert in den Sprachsatiren verspottet hatte, den Gebrauch von Archaismen und der Reinsprache, sowie die Regionaldialekte und Lokalidiome, die die Verständigung erschweren, ist im Schattentheater Bühnenwirklichkeit geworden: die Archaismen der Bühnenanweisungen in den gedruckten Texten, die Reinsprache als Ausdruck der Würde und des Patriotismus, aber auch ihr parodistischer Gebrauch im Munde von Karagiozis, und die Dialekttypen mit ihren Idiolekten: ein Sprachpluralismus, der alle Variationen des Sprachstreits umfaßt und integriert. Schattenspieler und Karagiozispublikum waren am Sprachkampf wesentlich uninteressiert und haben ihre eigenen Lösungen jenseits von *katharevousa* und *dimotiki* gefunden, die – charakteristischerweise für die Volkskultur – keine der Varianten ausschließt[244]. Die griechische Stadtkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kultiviert bereits andere Strategien im Umgang mit dem Regional-»Fremden«: die Berührungsangst mit dem Anderen, die sich in den negativen Konnotationen und Stereotypbildern des »Fremden« in der ruralen Volkskultur nachweisen läßt[245], ist anderen Umgangsformen gewichen und übt nach Maßgabe der Provinznovellen und Heimatromane sogar einen gewissen exotischen Reiz aus. Die Ausweglosigkeit der festgefahrenen Positionen des Sprachkampfes hat in der Volksliteratur seinen natürlichen Ausweg des Sowohl-Als Auch gefunden. Sprachstreit und soziale Auseinandersetzungen sind nicht unbedingt gleichzusetzen. Demotizismus und Sozialismus sind keine völlig deckungsgleichen Begriffe, ebensowenig wie *katharevousa* und Hellenozentrismus[246]. Die Demotizisten waren zumindest in zwei Lager gespalten: die »Autochthonen«, Vertreter der thematischen Beschränkung auf die Volkskultur, und die »Europäer«, die die -Ismen des

243 Vgl. das vorige Kapitel. Zur Analyse eines solchen Stückes W. Puchner, »Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο *Κατσαντώνης* του Αντώνιου Μόλλα«, *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen 2001, S. 365–393.

244 Meraklis, *op. cit.*, S. 227. Zur Koexistenz des Gegensätzlichen als Denkprinzip in der griechischen Volkskultur vgl. W. Puchner, *Θεωρητική Λαογραφία*, Athen 2009, S. 342–394.

245 W. Puchner, »The stranger in Greek folk song«, H. Shields (ed.), *Ballad Research*, Dublin 1986, S. 145–161 und ders., *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, S. 74 und 85.

246 D. Gounelas, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897–1912,* Athen 1984 (S. 231–286 zum Drama).

Modernismus rezipierten und in kreativen Legierungen umgestalteten[247]. Der gelehrte Sprachverbesserer (*sophologiotatos*), das weltfremde Schulmeisterlein, dann die steifen Bürokraten, die schlauen Politiker, windige Karrieremacher und betrügerische Sozialaufsteiger und Hochstapler tauchen auf der Leinwand des Schattentheaters nicht mehr auf, doch ihre Sprache ist nicht gänzlich verschwunden: in der Volkskultur ist sie, nach Maßgabe des Respekts vor der Kirchensprache und dem Patriotismus, Ausdruck der Würde und des Ansehens. Die Integrierungsfähigkeit der Volkskultur hat sich instinktiv von den Sprachkämpfen ferngehalten und der ein Jahrhundert lang verspottete Schulmeister und Sprachverbesserer ruht nun in Frieden.

2. Sprachenbabel

Palamas beschreibt den Sprachzustand in seinen »Satirika Gymnasmata« (II/5) als Sprachenbabel[248]. Der Begriff der Diglossie umschreibt diesen Zustand nicht exakt[249], denn *katharevousa* und *dimotiki* sind selbst Begriffe aus dem Sprachkampf, z. T. sogar ideologisierte Sprachkonstrukte, ähnlich dem »Mittelweg« von Koraïs, an denen die lebendige Sprachentwicklung vorbeigeht und zu komplexeren Synthesen und Legierungen fortschreitet. Die Vehemenz dieser Entwickung im 19. Jahrhundert kann man allein schon an der Schaffung der zahlreichen Neologismen ablesen[250]. Zu Beginn des Jahrhunderts gab es im wesentlichen drei verschiedene Sprachwirklichkeiten: zwei lebendige und eine »tote«, die allerdings keineswegs gestorben war, sondern in Byzanz und dem westlichen Humanismus in überaus vitaler Weise weitergelebt hat: 1) die Lokalidiome in der Volksdichtung, der kretischen und heptanesischen Literatur, 2) das »gemischte« Idiom der Griechen von Konstantinopel und den Transdanubischen Fürstentümern (»Phanarioten«), das sowohl das geschriebene wie das gesprochene Wort umfaßt und von Schriftstellern und Intellektuellen der Türkenzeit, von Theologen wie Kaisarios Dapontes und politischen Visionären wie Rigas Velestinlis, den phanariotischen Gedichtsammlungen der *mismagies* und den vorrevolutionären Tragödien von Iakovakis Rizos Neroulos

---

247 W. Puchner, »Modernism in Modern Greek Theatre (1895–1922)«, *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 6 (1998) S. 51–80.

248 »Σε μια Βαβέλ δεμένους μας κρατάνε κακά στοιχιά…« (*Άπαντα*, Bd. 5, S. 235).

249 Niehoff-Panagiotidis, *op. cit*.

250 St. Koumanoudis, *Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθεισών από της Αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων*, Athen 1900 (1980).

kultiviert wurden; und 3) der altattische Dialekt der *Atthis*, internationale Bildungssprache des Humanismus, gepflegt und tradiert im byzantinischen Jahrtausend und den griechischen Schulen der nachbyzantinischen Zeit, jenes unschätzbare Bindeglied der Neugriechen zur Alten Herrlichkeit, das im 19. Jahrhundert für den Unabhängigkeitskampf und den Philhellenismus, in der Folge für den abhängigen Zwergstaat mit seinem bayerischen König als neue Spielfigur der Großmächte auf dem Schachbrett der Anatolischen Frage eine eminent politische Bedeutung erlangt hat.

Für die Versuche der Sprachkonsolidierung und Sprachkodifizierung in der ersten Jahrhunderthälfte stehen die Sprachsatiren der »Korakistika« und »Babylonia«, auch wenn die beiden eine bedeutende Sprachentwicklung trennt; in der Schriftsprache hat sich schon während des Aufstandes und im Jahrzehnt von 1830 der Archaismus (in verschiedenen Mischungen und Legierungen) durchgesetzt, in der gesprochenen Kommunikation das Idiom der Griechen aus Konstantinopel, das zum Gütezeichen der sich nun langsam formierenden Bürgerschicht wird. Davon ist das Griechische eines Makrygiannis und des Dichterkreises um Solomos auf den Jonischen Inseln zu unterscheiden, sowie die Sprache der Volkslieder in ihren regionalen Ausformungen. Dies ist die Sprache des ungebildeten Volkes, die zur Zielscheibe des Spottes in den Sprachsatiren wird. Doch die Volkskultur zeigte sich in der Lage, Lexikalik und Terminologie ganz verschiedener sprachlicher Herkunftsräume zu rezipieren und zu verarbeiten: den Archaismus, die Sprache der Evangelien und der Patristik, byzantinisches Vokabular, die Stillage der kretischen Literatur, die Reden und Predigten von Kyrillos Loukaris und die Briefe von Frangiskos Skoufos, die der späteren *dimotiki* ohne Dialekteinschläge schon ziemlich nahe stehen[251]. Aus der Sicht der komplexen und komplizierten Sprachwirklichkeit unterscheidet sich die Türkenzeit von Spätbyzanz nicht sehr wesentlich. Doch die Ideologisierung der Auseinandersetzung um die Nationalsprache um 1800, die durch den Einfluß des Philhellenismus und die Aussicht auf die Erlangung der nationalen Unabhängigkeit sowie dem wechselreichen Fortgang des Freiheitskampfes noch verschärft wurde, ließen die Beibehaltung einer differenzierten Sprachsituation nicht zu, denn nach den romantischen Auffassungen des deutschen Idealismus, wie sie sich im Begriff der Sprachnation von Herder durchgesetzt hatte, war die Einheitlichkeit der Sprache ein *sine qua non* für den zu gründenden Nationalstaat

251 Zum aus diesem Gesichtspunkt interessanten Sprachstil von Skoufos (1644–1697) vgl. die Analysen von M. I. Manousakas (François Scouphos, *Ο Γραμματοφόρος (Le Courier). Édition critique de recueil de ses lettres avec introduction, commentaire et répertoires* par Manoussos Manoussacas et avec la collaboration de Michel Lassithiotakis, Athènes 1998, S. 141 ff.).

und Griechenland sah sich gezwungen, eine einseitige Selektion vorzunehmen, eine Entscheidung, die vielleicht in einer Situation historischer und politischer »Normalität« nicht gefällt worden wäre oder doch anders ausgesehen hätte.

Im Zuge der Neueinschätzung dieser Ausgangssituation scheinen auch überkommene Begriffe wie »Athener Schule« und »Heptanesische Schule« der konventionellen Literaturgeschichtsschreibung ihren heuristischen Wert zu verlieren[252]. Eine neue Bestandsaufnahme und Analyse der Prosatexte z. B. kommt zu dem Ergebnis, daß die Stilebenen der Literatursprache viel differenzierter gewesen sind, als dies die Etiketten *katharevousa* und *dimotiki* wiedergeben können. Die Reinsprachigkeit scheint, sogar im gesprochenen Wort, viel verbreiteter gewesen zu sein, als dies die Demotizisen um 1900 zugeben wollten[253]. 1842 antwortet Grigorios Palaiologos auf die Vorwürfe der Archaisten mit dem Argument, daß die Sprache seines Romans »Ο Πολυπαθής« (eine Form der *katharevousa*, könnte man heute sagen) der gesprochenen Umgangssprache seiner Zeit entspräche[254]. 1852 ließ sich Zalokostas zu dem Urteil herbei, daß kommende Generationen die Volkssprache gar nicht mehr verstehen würden[255]; und 1869 vermerkt Thalis Antoniadis, daß die *dimotiki* kaum noch verstanden werde[256]. Und wenige Jahre später sehen sich Emmanouil Roïdis und Dimitrios Vernardakis gezwungen, die Volkssprache theoretisch zu verteidigen. Aber auch noch nach der Literaturgeneration von 1880 und bis tief in die Zwischenkriegszeit hinein war die Sprachsituation der Belletristik und der Bühnen durchaus gemischt[257].

Diese Diagnose paßt *mutatis mutandis* auch auf die Dichtung und das Drama. Vor allem in der Zeit von 1830 bis 1850 ist eine Tendenz zu immer archaisierenderen Stilebenen zu beobachten[258]. Rangavis hat seine »Frosyni« in München

252 Für die Dramatik siehe W. Puchner, »Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου«, *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 1999, S. 221–240.

253 N. Vagenas, »Οι αρχές της πεζογραφίας του ελληνικού κράτους«, *Η ειρωνική γλώσσα: Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία,* Athen 1994, S. 187–198, S. Denisi, »Για τις αρχές της πεζογραφίας μας«,*Το ελληνικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830–1880)*, Athen 1994, S. 296–309. Dazu auch N. Vagenas, »Εισαγωγικά«, *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ώς τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο,* Bd. III, *1830–1880*, Athen, S. 9 ff.

254 G. Palaiologos, *Ο Ζωγράφος*, Athen 1842, Bd. II, S. 205 f.

255 *Μνημοσύνη* 1 (April 1852) S. 48.

256 *Ιλισσός* 1, 1869, S. 157. Siehe E. Skopetea, *Το »πρότυπο βασίλειο« και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830–1880),* Athen 1988, S. 99–118.

257 N. Vagenas, »Η λογοτεχνική αντίσταση στη δημοτική«, *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας,* Athen 1999, S. 286). Man denke nur an Dichter wie Kavafis, Papatsonis und Karyotakis.

258 K. Th. Dimaras, *Ελληνικός Ρωμαντισμός,* Athen 1982, S. 188.

(1825–28) noch in der Volkssprache geschrieben, 1837 veröffentlicht er bereits eine reinsprachige Version[259], die, wie er in seinen Memoiren vermerkt, der damaligen Umgangssprache entsprochen habe[260]. Eine ähnliche Entwicklung haben die vier Fassungen des »Wanderers« (»Οδοιπόρος«) von Panagiotis Soutsos zwischen 1831 und 1864 durchgemacht[261]. Diese Entwicklung wurde auch durch die Einführung des Altgriechischen im Schulunterricht gefördert[262]. Der Gebrauch der *katharevousa* als Sprechsprache ist vorwiegend an den Komödientexten abzulesen[263].

Die Verwendung von Regionaldialekten und Lokalidiomen tangiert freilich nicht unbedingt den Kern der Sprachfrage, doch der satirische oder sympathisierende Blickwinkel ist von den theoretischen Positionen des Sprachstreits beeinflußt. Selten jedoch ist ein ganzes Werk in einem einzigen Idiom geschrieben (mit Ausnahme der heptanesischen Dramatik), meist spricht nur ein Bühnencharakter ein konkretes Idiom; und im Falle des Zusammentreffens mehrerer Idiome erweist sich ihr Gebrauch als inkonsequent und vielfach auch fehlerhaft. Die sprachwissenschaftlich konsequente Reproduktion auf der Bühne und in den Dramentexten scheint auch gar nicht notwendig, um eine Sprechrolle geographisch zu identifizieren; es genügt die Hervorrufung des analogen Eindrucks, meist durch einige wenige Sprecheigenheiten. Insofern gibt es vielfach eine bedeutende Distanz zwischen der existierenden idiomatischen Sprechsprache einer Region und der Bühnensprache, die als idiomatisch zu gelten hat und auch derart aufgefaßt wird. In den multidialektalen Komödien taucht mehrfach auch die Sprache des Logiotatos wie ein »Idiom« auf, ebenso die französischen Floskeln als Ausdruck der Gebildetheit und bürgerlicher Fortschrittlichkeit. Anfänglich war der Dialektgebrauch ein Mittel zur Bereicherung der komischen Effekte, er wird mit der Zeit dann aber Selbst-

259 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 370.

260 *Απομνημονεύματα*, Bd. II, Athen 1894, S. 45. Siehe auch W. Puchner, »Μια σημαντική πηγή της θεατρικής ιστορίας του 19ου αιώνα. Τα ›Απομνημονεύματα‹ του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/5, 1930)«, *Καταπακτή και υποβολείο*, Athen 2002, S. 81–151.

261 Zur Komparation nun ausführlich W. Puchner, »Το οδοιπορικό του *Οδοιπόρου* μέσα στο γλωσσικό ζήτημα. Οι τέσσερεις γραφές του πρώτου ρομαντικού δράματος του Παναγιώτη Σούτσου (1831, 1842, 1851, 1864)«, *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικοίς και θεατρικοίς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην ελληνική ρομαντική δραματουργία 1830–1850*, Athen 2007, S. 197–306. Dazu auch N. Vagenas, »Ο ποιητής ως κριτικός. Ο Αλέξανδρος Σούτσος, ο Παλαμάς και η ποίηση του Κάλβου«, *Το Δέντρο* 67–68 (April-Mai 1992) S. 50–74.

262 D. Hatzistefanidis, *Ιστορία της Νεοελληνικής Εκπαίδευσης*, Athen 1986, S. 49 ff., D. Antoniou, *Τα προγράμματα της Μέσης Εκπαίδευσης (1833–1929),* Athen 1987, Bd. I, S. 11 ff.

263 Vgl. W. Puchner, »Ο ομιλούμενος σκηνικός λόγος στην ελληνική δραματουργία (1810–1840)«, *Καταπακτή και υπολοβείο, op. cit.*, S. 71–79, und ders., »Γλωσσικές παράμετροι στην ελληνική δραματουργία του 19ου αιώνα«, *Ράμπα και παλκοσένικο*, Athen 2004, S. 369–402.

zweck und in den dramatischen und komischen Idyllen des »Ethographismus« sogar Hauptzweck der Dramatik: Audruck der autochthonen Volkskultur in Kontrafaktur zur Westorientierung der Bürgerkultur. Diese mäanderhafte »Entwicklung« mündet später in die komischen Dialekttypen des Schattentheaters, wo Ortsidiom und Lokalcharakter in Bezug gesetzt werden, Sprechweise, Kleidung, Habitus, Auftreten, Charakterzüge, traditioneller Beruf usw. eine Einheit bilden. Diese Stereotype bilden sich sukzessive während des 19. Jahrhunderts heraus und finden in der Hellenisierung des osmanischen Schattentheaters durch Mimaros um 1890 in Patras ihren Höhepunkt, wo auch die Figur des Barba-Giorgos kreiert wird[264]. Die sukzessive Inbezugsetzung von Sprache und Charakter kulminiert auch im komischen und dramatischen Idyll und im Revuetheater[265]. Und hier verkehren sich nun die Vorzeichen der Satire: von der grotesken Sprachexotik und der Verspottung des abweichenden Verhaltens werden die Idiome zum Ausdruck und Garanten der Authentizität der lokalen Volkstraditionen, im Gegensatz zu den fremden Vorbildern der Bürgerkultur. Die Sprachnorm, von der sich die Dialekte abheben, ist anfangs die gemischte *koine* der »Phanarioten«, dann die gesprochene *katharevousa* der bürgerlichen Salons und der Politik, gegen Ende des Jahrhunderts bereits die *dimotiki*, in der extremen psycharischen Spielart (μαλλιαρή) oder in der mit schriftsprachigen Ausdrücken angereicherten bürgerlichen Volkssprache. In dieser Phase bereichern die Idiome, vom Provinzrealismus der Heimatnovellen bis zu Kazantzakis und Elytis, die allgemeine *dimotiki*[266]. Nach Maßgabe der Entwicklungen in der Sprachfrage erlangt der Dialektgebrauch in den Sprachsatiren unterschiedliche ideologische Funktionen.

264 K. Biris, »Η λεβεντιά της Ρούμελης στο ελληνικό λαϊκό θέατρο«, *Νέα Εστία* 31 (1957), S. 661–668. Vgl. jetzt V. Galanis, »Ο Γιάννης Ρούλιας και ο τύπος του Μπαρμπαγιώργου«, *Παράβασις* 9 (2009) S. 49–60.

265 A. K. Zervou, »Διάλεκτος, ήθος και στερεότυπο στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού«, *Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Διαλεκτολογίας, Παιδαγωγικά Τμήματα Πανεπιστημίου Αιγαίου*, Rhodos 1994, S. 116–129.

266 Vgl. z. B. Chr. Charalambakis, »Το ιδιωματικό στοιχείο στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη«, »Διαλεκτολογία και Λογοτεχνία. Ιδιωματικά στοιχεία σε Θρακιώτες λογοτέχνες« und »Η κρητική διάλεκτος στο λογοτεχνικό έργο του Κονδυλάκη«, *Νεοελληνικός Λόγος. Μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος,* 3. Aufl., Athen 1999, S. 189 ff., 277 ff. und 295 ff.

2.1 Die Anfänge des Dialektgebrauchs

Die Anfänge des Dialektgebrauchs finden sich in den Volksliedern des Akriten-Zyklus[267] sowie in der zypriotischen Liebesdichtung[268]. Es folgt die kretische Literatur[269] und die heptanesische, einzelne Dialektelemente finden sich auch schon in phanariotischen und klerikalen Satiren des 18. Jahrhunderts[270]. In der Dramatik der Jonischen Inseln bildet sich eine entsprechende Sprachtradition schon ab dem 17. Jahrhundert heraus, die im »Chasis« von Dim. Gouzelis (1795) ihren Höhepunkt erfährt, aber noch in der »Kakava« (1834) im 19. Jahrhundert ihre Fortsetzung findet[271]. Dies hängt mit den Volksvorstellungen der »Homilien« zusammen[272], während selektiv einige idiomatische Elemente auch im »Vasilikos« von Antonios Matesis (1829/30) zu finden sind[273], eher eine Ausnahme in der heptanesischen Dramenproduktion des 19. Jahrhunderts[274], eine Tradition, die sich noch bis Grigorios Xenopoulos und Dionysis Romas fortsetzt. Satirisch ist auch der Dialektgebrauch im Sinne der Sittenbeschreibung in »Chasis« und »Kakava« eingesetzt. Doch handelt es sich nicht um eigentliche Sprachsatire, denn das ganze Stück ist in diesem Idiom verfaßt; d. h. es ist kein Kontrast zu einer allgemeingültigen Sprachnorm gegeben. Es fehlt die für die Sprachsatiren so charakteristische Polyglossie oder auch Heteroglossie. Dasselbe gilt für die chiotische und kykladische Dramatik

267 Zur neueren Literatur zum Volkslied nun W. Puchner, »25 Jahre Forschung zum griechischen Volkslied«, *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, S. 223–294 und erweitert in *Laografia* 40 (2004–2006) S. 257–412.

268 Th. Siapkaras-Pitsillidis, *Ο Πετραρχισμός στην Κύπρο. Ρίμες αγάπης από χειρόγραφο του 16ου αιώνα με μεταφορά στην κοινή μας γλώσσα,* Athen 1976, und die zweite Auflage der französischen Fassung ders., *Le Pétrarquisme en Chypre. Poèmes d'amour en dialecte chypriote d'après un manuscrit du XVIe siècle.* Texte établi et traduit avec le concours de Hubert Pernot, 2ème ed., Paris 1975 (1. Aufl. 1952).

269 D. Holton (ed.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Heraklion 1997.

270 Z. B. W. Puchner, »Ένας Κεφαλονίτης στην Κωνσταντινούπολη. Γλωσσικές σάτιρες σε ανέκδοτα και προσφάτως εκδιδόμενα δραματικά κείμενα του 18ου και 19ου αιώνα«, *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες*, Athen 2008, S. 67–86.

271 Neuausgabe von Z. Synodinos, Δημ. Γουζέλης, *Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον),* κριτική έκδοση Ζήσιμος Χ. Συνοδινός, Athen 1997, und die »Kakava« von W. Puchner, *Πρώιμος ηθογραφικός Νατουραλισμός στο επτανησιακό λαϊκό θέατρο. »Κακάβα« ή Κωμωδία του ζακυνθινού πατσά (1834). Φιλολογική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο*, Athen 2008.

272 Vgl. die Bibliographie bei M. A. Alexiadis, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας. Άγνωστη ζακυνθινή »ομιλία« του Αλέκου Γελαδά. Συμβολή στην έρευνα του ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου,* Athen 1990.

273 Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας, op. cit.*, Bd. II, S. 76–101.

274 W. Puchner, »Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου«, *Φαινόμενα και Νοούμενα,* Athen 1999, S. 221–240.

der Barockzeit, wo die wenigen idiomatischen Elemente mehr oder weniger auf alle Bühnenpersonen verteilt sind[275].

Somit sind auch in dieser Hinsicht die »Korakistika« die erste wirkliche Sprachsatire. Die vier Dialektgruppen tauchen nur in drei Szenen auf: II/2 nur die Μυτιληνιοί (»Μιτυληνη[ι]οί« sic), II/3 auch die Γιαννιώτες, Χιώτες und Κυπριώτες, und III/4 die erbosen Arvaniten aus Ioannina. Daneben spricht der Diener Μικές (Μύκης) das chiotische Idiom, der in I/2–4, II/6, III/2–5,7 auftritt, während die Magd ohne idiomatische Färbungen bleibt. Soyter untersucht in diesem Fall nur die Satire auf die Sprache des Koraïs[276]. Das intensivste idiomatische Element der Satire ist demnach das Chiotische: phonetisch ι → ο *ώνναι* (είναι, aber auch *άνναι* und *έννε* und *είνι*), ο → ου *ούλλ', δούτεν, απουπίσσω,* ο → ε *φρένιμμα*[277], ε → ο (*ψώμματα*)[278], α → ι *τώρη*[279]; morphologisch sind die häufigsten Mittel die Konsonantenverdoppelung[280], Alterationen wie ζ → ντζ (*κράντζει, απεικάντζω, παίντζου-*

---

275 W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750),* Wien 1999 (Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Denkschriften 277).

276 G. Soyter, *Untersuchungen zu den neugriechischen Sprachkomödien Babylonia von D. K. Byzantios und Korakistika von K. J. Rhizos,* Diss. München 1912, S. 22–25. Auch die Bemerkungen von P. A. Laskaris (Rizos Neroulos, *Les Korakistiques. Texte et traduction* par P. A. Lascaris, Paris, »Agon« 1928) sind allgemeiner Natur: »Mais l'auteur avait certainement fréquenté à Constantinople des insulaires et des Epirotes, il en a eu probablement chez lui comme domestiques. Avec l'ésprit d'observation qu'il possédait, il a saisi les singularités de formes et de prononciation les plus frappantes de leurs parlers: certaines disparitions de voyelles (skli au lieu de skyli, chien), la distinction dans la prononciation, contrairement à l'habitude générale, des consonnes double (Chio, Chypre, Sporades du Sud): le traitement particulier de certaines voyelles et de certaines consonnes, *ou* au lieu de *o* (Epire), l'altération de *k* en *tch* (Chypre); certaines singularités dans la formation des verbes, faits qui n'échappent, d'ailleurs, à aucun Grec, et il s'en est servi non en linguiste, mais pour donner du piquant au dialogue et mettre mieux en relief la contraste des personnanges, la spontanéité des uns et l'artificialisme des autres« (S. 31). Vgl. auch M. le M. de Queux de Saint-Hilaire, *Notice sur la Comédie Κορακιστικά de Rizos Neroulos,* Paris 1870, S. 7 f., 27).

277 Auch in den »Drei Knaben im Feuerofen« von Gr. Kontaratos (M. I. Manousakas/W. Puchner, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρηκευτικού θεάτρου του ιζ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά.* Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια, Athen 2000, S. 404).

278 *Ibid.*, S. 405.

279 *Τώρι ibid.* S. 403.

280 Für das Chiotische sonst ungewöhnlich; in der »Babylonia« wird es für das Kyprische verwendet. Möglicherweise handelt es sich um eine phonetische Wiedergabe von σσ → τσ, χχ → κχ, θθ → τθ, wie es Kontosopoulos im Idiom von Kardamyloi festgestellt hat (N. G. Kontosopoulos, *Διάλεκτοι και ιδιώματα της Νέας Ελληνικής*, Athen 1994, S. 51): β (*φοββούμαι*), κ (*κολοκκύθια*), λ (*ούλλ', λωλλόν, άθελλα, κεφαλλή*), μ (*φρένιμμα, μμε, είμμαι, μμέρα, ζουμμί)*, ν (*ώνναι, φκιάννει, μαθέννω*), π

σι)[281], die Weglassung von -ν- innerhalb des Wortes (*ξαθούλλα*), die Verlängerung von Endsilben im Falle von »τούτους« (*ετουτουννού, τουττανά, ετουττουννούς*)[282], die Weglassung von δ- am Wortanfang: *έν* (=δεν), die Alteration λ → ρ (*κάρτζ'*), Anhängung von -ς an die Schlußsilbe: *ολότελας,* Einschiebung von -γ- in Verben auf die Endung *-εύω* (*χωνεύγη*)[283], Weglassen von -ι- im Wortinneren: *άφσε*, Verlängerung der Endsilbe mit –ε im Falle von Verben in der 2. Person Plural: *λωλαθήκετέννε*[284] (im Imperativ auch *αφήστεννε, αρχίστεννε*), Nachstellung der persönlichen Fürwortes nach dem Verb (*μαθέννω τα*, *πληρώννειμμε, πασσέρνειμμου*, *θωρεί τον, ανακατώννουσίν τα, λέγωττο, τσακίσσασίντα*), bekannt aus der kretischen Literatur. Zur Lexikalik: *οχοννούς* (αμέσως)[285], *ίνδα*, *διάοντρος* (διάβολος), *λωλλάδα*[286], *φαρδομάννικαις δουλειαίς* (μπελάδες), *βουρκόλλακας*, *μουχρώματα* (Morgendämmerung), *πόστα* (Post), *απεικάζω, βολής* (μπορείς)*, εδά, δαπά, αμμή* (αλλά, όμως), *καταπανωθιώ* (κατεπάνω), *μήνα* (μήπως), *κριματτάκι* (κρίμα), *κουλούκια* (κουτάβια)[287]*, στον πάγιο σας* (*μου,* στον πατέρα σας/μου, als Schwurformel)[288].

(*ρεππάνιν, ππάνω, τρυππώσασσι*), ρ (*Κύρρης, βορδοναρρέοι*), σ (*ξηγήσσουσσι, βράσση, σσου, ξεσκατίσσουσιν, πούσασσι)*, τ (*μανιττάριν, τούττη, ετούττοι*), χ (*Χχιό, ταχχύ, όχχου*).

281 Charakteristisch für den Südteil der Insel (Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 50).

282 Auch bei Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 383.

283 Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 53.

284 Auch auf den Kykladen (Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 52, Soyter, *op. cit.*, S. 30). Schon im 17 Jh. (*κλαίτενε, στεκούστενε*, Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 56), aber auch in der »Tragödie des Hl. Demetrios« 1723 auf Naxos: *εμπόρειενε, επαίνανε, έκαμένε, τό 'πενε, πάμενε, εγύρισένε, μού 'πενε, φάμενε* usw. (*Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία.* Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Nikolaos M. Panagiotakis/W. Puchner, Heraklion 1999, S. 109).

285 Soyter, *op. cit.*, S. 31 (*οχονούς* in der »Babylonia«). Paspatis leitet von »ως ο νους« ab (schnell wie der Gedanke), Thumb von »εξ ενός« (A. G. Paspatis, *Το Χιακόν γλωσσάριον ήτοι η εν Χίω λαλουμένη γλώσσα,* Athen 1888, S. 398, A. Thumb, *Handbuch der neugriechischen Volkssprache*, Straßburg 1910, § 168,2). Soyter hält die zweite Erklärung für wahrscheinlicher. Amantos tippt auf kleinasiatische Herkunft (K. I. Amantos, »Γλωσσικά εκ Χίου«, *Λαογραφία* Ζ΄, 1923, S. 335–345, bes. S. 339 ff., auch »αχονούς«), schon bei Michael Grammatikos nachzuweisen (K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur,* München 1897, S. 786 und Sp. Lampros, *Νέος Ελληνομνήμων* 14, 1917, S. 8). In einer chiotischen Überlieferung auch als »αχουνίς« (St. Viou, »Χιακαί παραδόσεις«, *Λαογραφία* Η΄, 1925, S. 427–446, bes. S. 429), als »οχονού« auch in einer Exorzismusformel zu den »βουρβούλακους« (ders., »Χιακαί παραδόσεις«, *Λαογραφία* Θ΄, 1926, S. 220–233, bes. S. 221).

286 Vgl. Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 393.

287 *διάοντρου κουλούκια* – Hundsteufel.

288 In »Babylonia« als »πάης« (*να χαρώ τον πάη μου*, Soyter, *op. cit.*, S. 31), »πάγης« bei Paspatis, *op. cit.*, S. 269.

Einige dieser Idiomatismen sind nicht nur chiotisch, sondern gemeinägäisch bzw. kretisch. Aus dialektologischer Sicht ist die Insel keineswegs ein einheitliches Gebiet[289]. Eine andere Schwierigkeit besteht darin, daß der Autor die Herausgabe seines Textes nicht selbst überwacht hat, so daß in einigen Fällen schwer zu entscheiden ist, was Druckfehler und was gewollte »idiomatische« Verballhornung ist, was orthographische Inkonsequenz der Drucker in Konstantinopel und was Variation der Rechtschreibung in der Handschrift. Die konsequente Verdoppelung der Konsonanten, sonst typisch nur für den zypriotischen Dialekt, ist beeindruckend, denn sie fallen auch optisch ins Auge und wirken als phonetische Zeichen befremdlich, denn die Satire war ja nicht für eine Aufführung vorgesehen. In jedem Fall präsentiert der Autor eine naive, dummschlaue und feige Dienerfigur, allerdings mit einem gewissen praktischen Urteilsvermögen, die ihr eigenes »Chiotisch« spricht.

Die Fremden aus Chios bereichern dieses Idiom nur wenig. Bei ihnen findet sich die gleiche Verdoppelung der Konsonanten[290], das Fehlen des Delta zu Beginn von *δεν* usw.[291], doch gibt es auch Differenzierungen: έ- zu ή- als syllabisches Augment im Aorist[292], aber vor allem den Zusatz der Endsilbe -νε bei Verben in der Pluralform[293], was ihn von Mykis unterscheidet. Um die Leute aus Mytilene (Μιτυληνηοί sic!) zu unterscheiden, läßt sie Neroulos mit Tsitazismus (κ- vor ε και ι → τζ) sprechen, den es auf Chios gibt: *τζε, ετζεί,* της → *τζη* (wie im Kretischen), und weiters: *δάσκλος, καθίσμε, μιλήξμε, δίντε, εκνούς, αφεντέλη* (αφέντη)*, πηρίφανοι, πουτζέλι,* (πουγγί)*, διδάχνει, παιδέλια, καθημερούσιο, οξοπίσσου.* Ihr »Idiom« ist

289 Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 49 ff. Dazu auch K. Amantos, »Συμβολή εις το χιακόν γλωσσάριον«, *Χιακά Χρονικά* 6 (1926), K. Kanellakis, *Χιακά Ανάλεκτα*, Athen 1890 (1983), H. Pernot, *Études de linguistique néo-hellénique: I. Phonétique des parlers de Chio,* Fountenay-sous-Bois 1907 (Thèse Univ. de Paris), II. *Morphologie des parlers de Chios,* Paris 1946 (Collection de l'Institut Néohellénique de l'Université de Paris, 5), *III. Textes et lexicologie des parlers de Chios*, Paris 1946 (Collection etc. 6). Zur Sprache dramatischer Texte des 17. und 18. Jh.s vgl. Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 378–405, *Αγνώστου Χίου ποιητή, Δαβίδ. Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα.* Ανεύρεση – κριτική έκδοση Θωμά Ι. Παπαδοπούλου, Athen 1979, S. 199–216 und W. Puchner, »Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος αγνώστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο«, *Thesaurismata* 28 (1998), S. 357–431, bes. S. 427–431.

290 *τόππο, Χχιό, εφτωχύναμμεν, οδηγήσασσι, μαθένουσσι, δρώσσουσι* (ιδρώνουμε)*, επίσσω* (οπίσω)*, μμας* usw.

291 Lexikalisch: *είνδα, ίνδα, η παραδερμέννη* (gemeint ist der Bauch)*, διάοντρο, λακιρδί* (λόγος)*, νήστεια* (diese Falschbetonung schon in den »Drei Knaben im Feuerofen«, Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 203)*, σκορδούλα* (πανούκλα)*, να μας χαρβαλώσης 'ς την καρατίναν, πάθαμέν την.*

292 *ήφα* in einem Sprichwort: *»Όποιος περπατεί κάτ' ηύρεν, κ' ήφα, κ' όποιος έν περπατεί κάτις τον ήφα«.*

293 *πούμενναι, ευρίσκομένναι, κάμουμένναι, είπαμένναι, ήρθαμένν', μάθουμέννε* (gleich danach *μάθουμένναι*)*, διαβάζουμένναι, έχουμένναι, εσάτενναι, πάμμεναι* usw.

konstruiert (außer der Endsilbe auf -ελη)[294]. Getreuer ist der zypriotische Dialekt: Tsitazismus mit τζ- [295]: *τζιπρικόταις, τζαί,* das übliche endgestellte -ν: *περιβόλιν, νίκιν, έχειν, σιτέριν, παμμάκιν, σκυλίν, γαϊδούριν,* die Verbendung auf -ασιν in den Vergangenheitsformen: *ήρθασιν, σύρασιν, διαγουμίσασιν, εξεγυμνώσασιν, εκάμασιν, εσπρώχνασιν, ελέγασιν, ευρεθήκασιν, είπασιν*[296]*;* weiters: *αργιάλια,*[297], Alteration von -ζ- zu -ντζ-: *μοιάντζει, παραγιομίντζουσιν*, was auch für die Chioten gilt[298], wie auch die Nachstellung des Pronomens nach dem Verb *καταπίνουσίν τα*. Idiomatisches Vokabular: *πακτομένον* (νοικιασμένο, εκμισθωμένο, altgr. πακτόω, lat. pactum, deutsch Pacht)*, πουμπούρα* (καταιγίδα, συμφορά)*, ράστ'* (αράσσω, επιτίθεμαι), *ζήτουλες* (ζητιάνοι)*, ξονειδίζασιν* (εξονειδίζω, επιτιμώ), und sprichwortartige Redensarten: *μας εκάμασιν περιπάτιν, μας ελέγασιν σκυλίν τζαι γαϊδούριν, το στομάχι μας γένη από την πείναν σαν πέταυρον* (παγίδα, καταπακτή). Die Reproduktion des Idioms ist konsequenter und auch effektiver als in den anderen Fällen; trotzdem handelt es sich um eine relativ kleine Anzahl charakteristischer Sprachelemente. Farbloser sind die Leute aus Ioannina im III. Akt, die angeblich *arvanitika* sprechen: *βιλαέτι, καζαντίζουν, γρόσα, ντουνιάς* und einige »farbgebende« Elemente wie *Μορ παιδιά, τζακ, αϊδίτε* (»αϊντέστε«)*, γιάτος* usw. Die meisten dieser morphologischen und phonetischen Elemente sind aus den nordgriechischen Dialekten bekannt[299]: die Verbsuffix -αν statt -εν in der ersten Person Mehrzahl (*ακούσαμαν, απεικάσαμαν, σηκωθήκαμαν, είπαμαν*, aber auch normal *τρέχουμεν, μάσουμεν, πάγουμεν, κουβενδιάσουμεν*), die Alteration ο → ου (*απού, πάνου, προυκουμένοι, ούλο*), das Entfallen von -ι- (*σκλίτικος, σκλι*) usw. Die Reproduktion der Lokalidiome ist weder getreu noch konsequent, sondern wesentlich für die Hervorbringung des akustischen Eindrucks ist die Auswahl einiger weniger Sprachelemente, die durch Wiederholung und Steigerung im Leser/Zuschauer die Illusion der Dialektfärbung erzeugen, ohne seine Rezeptionsfähigkeit übermäßig zu ermüden. Diese wenigen charakteristischen Elemente fungieren als »Erkennungszeichen« für die Identifizierung eines Lokalidioms; die Leute aus Chios, Mytilene, Zypern und Ioannina unterscheiden sich noch nicht durch Charaktermerkmale: alle sind grob und ungehobelt, schlau und gierig, die Arvaniten noch dazu aggressiv. Diese Taktik der komischen Illusionserzeugung bezüglich einer getreuen Wiedergabe einer

294 Vgl. P. Kretschmer, *Der heutige lesbische Dialekt verglichen mit den übrigen nordgriechischen Mundarten,* Wien 1905.

295 Auch in der »Babylonia« (Soyter, *op. cit*., S. 38).

296 Auch in der »Babylonia« (Soyter, *op. cit*., S. 39).

297 Kontosopoulos, *op. cit*., S. 20 f., Βλ. A. A. Sakellarios, *Τα Κυπριακά,* Athen 1891, Bd. II, S. λε΄.

298 Auch in der »Babylonia« (Soyter, *op. cit*., S. 38).

299 Kontosopoulos, *op. cit*., S. 92 ff.

dialektalen Sprachwirklichkeit in der Komödie gilt praktisch für alle Sprachsatiren des 19. Jahrhunderts. Im Falle der Übersetzung ist der Dialektgebrauch auch Mittel der Gräzisierung, d. h. eine Strategie der Adaptation eines ausländischen Vorbildtextes und seiner Integrierung in einen differenten Kulturzusammenhang. Das war etwa bei der Übersetzung des »Geizigen« von Molière (als »Εξηνταβελώνης«, Wien 1816) durch Konstantinos Oikonomos der Fall, worauf dieser schon im Vorwort hinweist[300]. Dadurch wird der Geizige aus Smyrna für das griechische Publikum noch komischer als der Pariser Harpagon des 17. Jahrhunderts.

Aus dialektologischer Sicht interessieren die Kera Sofoulio und der Hauptheld aus Smyrna, der Diener Strovilis aus Chios und der Koch Kyr-Giannis aus Thessalien. Dialektgebrauch steht für niedrige Herkunft, beschränkte mentale Kapazität, Hinterwäldlertum und latenten Analphabetismus. Die übrigen Personen der Komödienübersetzung sprechen die unkodifizierte Mischsprache der Gebildeten der Zeit (z. B. Dimitrakis aus Thessaloniki spricht ohne jeglichen Idiomatismus). Im Vergleich fällt sofort folgendes auf: 1. daß das Chiotische und Smyrnäische weniger idiomatisch ist als in den »Korakistika« (häufig angezeigt in Fußnoten), mit Ausnahme des »Thessalischen« von Küchenchef Kyr-Giannis, das sich mit seinen nordgriechischen Charakteristika zum Roumeliotischen entwickeln wird (Iotazismus, o → ou, Wegfall von Vokalen), und 2. daß der Dialektgebrauch keine wirkliche Kommunikationsstörung zwischen den Bühnenpersonen hervorruft, d. h. Mißverständnisse, Fehlinterpretationen usw. Der Geizige drückt sich in der gesprochenen *koine* aus, geschmückt mit einigen idiomatischen Elementen, mit Sprichwörtern und Redensarten, die den Eindruck von *couleur locale* vermitteln: *τ' οσπήτι μου, αγριογούρουνον της κρεμασταριάς, ακαρτερέψης, διαφοραίνης* (für »διαφορίζω« oder »διαφορεύω«), *ματζί* (relativ häufig), *μ' αρέσκει νά τονε βλέπω*, *αψά, κάμνω, νομίζοντές με* (Nachstellung des Pronomens) usw.[301]. Die Dosierung der Idiomatismen unter-

300 K. Skalioras (ed.), Κωνστ. Οικονόμος, *Ο Φιλάργυρος του Μολιέρου*, Athen 1970, S. 27. Dazu W. Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815–1818)«, *Είδωλα και ομοιώματα*, Athen 2000, S. 69–106, 188–225 (Anm.).

301 Weiters: *φορένεσαι* (S. 50, von »φορούμαι«, mit der Bedeutung φοράς), *εψές, κεμεράκι* (ζώνη, βαλάντιο), *αστάρι* (φόδρα), *εξιππάζω* (falsche Schreibweise für »ξυπάζω«, sich fürchten), *συγκόμματα* (S. 52, Anm. »κοινώς ονομάζουν οι σμυρναίοι τους χαρακτήρας του προσώπου«), *μη σαλέψης, νά με κ' έφθασα, για να κερδέσωμεν το καρφί χάσωμεν το πέταλον, κρεασμένε, αγιογδύταις, μη κωλομεθώσιν οι σπηταλιώται* (S. 70), *κουτσοί στραβοί 'ς τον Αγιαντώνη* (S. 70), *τούφλαις! ρούφλαις!* (S. 71 mit der Bedeutung σαχλαμάρες, άρες μάρες κουκουνάρες), Betonungswechsel wie *επιτρόποι, οτοιμάζω* (ε → ο), *μουντέρια* (στρώματα), *ματζέψης, των μποκαλιώνε, όλωνε, άϊδε, θαυμάζομαί σε, ούρια* (die hohlen Eier, S. 89), *σκορδούλα* (πανούκλα), *με ξένα κόλυβα δεν αγιάζουνε* (S. 103), *σάλεψεν, ματζεμένοι*, usw.

liegt bedeutenden Schwankungen: wenn der Geizige mit seiner Dienerin Sofoulio spricht, verschwindet die Dialektfarbe fast völlig, weil diese ihn als noch Ungebildetere sprachlich in den Schatten stellt. Die Dialektverwendung ist letztlich gar kein Sprachelement, sondern eine dramaturgische Taktik: sie wird dann eingesetzt, wenn Lokalfarbe gefordert ist (z. B. in der Szene mit dem Aufsichtsrat des Hospitals), ihr konsequenter und systematischer Gebrauch wird eher vermieden, weil er rasch zur Ermüdung der Rezipienten führt. Sofoulio spricht idiomatischer: *για να χρησιμεύω τζοι ανθρώποι*, *τούτονε το γκόσμο* (S. 73, κ → γκ)[302], *τζη χάραις, καψο-Στροβίλη, καψούλη Στροβίλη, απαί* [απέ] *τη μπροκοπήτωνε* (S. 73)[303] usw.[304]. Auch bei ihr sind ähnliche Schwankungen im Dialektgebrauch zu beobachten: z. B. in Szene III/7 verwendet sie keine Spur von Idiomen. Viele dieser Elemente entstammen dem gemeinsamen »kreto-ägäischen« Sprachsubstrat[305]. In etwa dasselbe gilt für den chiotischen Diener Strovilis, dessen Dialektfarbe etwas stärker ist: *βιγλίζετεν, ήντα, χάσκετέν τα*, *ατός σας, σκαλίζετεν, σκορδούλα να μάση, της* [τους] *φιλαργύρους* (Gebrauch des femininen Artikels für maskuline Nomen)[306], *ποιόνα* (Zusatz von endgestelltem -α), *τίνανε, κανένανε* (Zusatz von -νε), *έν* (=δεν), *μνιάν,* ο *πάγες* (Vater), *τα κούχτρια* (»μούτρα« im Glossar), *ξεμυστηρευθήκετεν, κακόμαρ'* (κακόμοιροι), *πηλομαλάξουνε* (S. 63, μαλάξεις με πηλό), *μπίστη* (π → μπ), *προβεντάδωνε, προβεντάς* (προβεντάδες – ιταλ. Gäubiger, von provento), *ακούτενε* (auch *ακούτεν*), *αβάρετος* (αχτύπητος), *είπενε, αβόλετο* (αδύνατο), *κακόμαρος, οχονούς* (S. 68), *»τα*

302 Auch im chiotischen Idiom (Puchner, »Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος«, *op. cit.*, S. 382).

303 Die Alteration π → μπ auch im Chiotischen geläufig (Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 55), Zusatz des endgestellten -ε gibt es auch auf den Kykladen (N. M. Panagiotakis/W. Puchner, *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο,* Heraklion 1999, S. 109).

304 Weiters: *ματζί, ολπίζω, γκόπο, κρουφή, να τσοι κάμνω* (S. 74), *εγλέπω, γκαθρέφτης, μουτζίθρα, ούλα, σταθήτε κομματάκι έτζι δα, αιβοί!, »Τα πολλά λόγια είναι φτώχεια«, »Ως και το λύκο, σα θελήσω, τον επανδρεύω με την προβατίνα«, κοπελλούδα, παστρικούτσικα, τζη Σμύρνης, δουλεύγουνε, εγγάστρια* (S. 77), *φορετσιά τζη, δεν εξέρω, 'μάτια τζη, των νειώνε τζη μούραις, καλλιώτερος τζη φαίνεται, ατήτζη, ήβαλε* (auch auf Chios und Kreta), *τζάτζα* (Mutter), *μάτζεψεν, πιστεύγω, κομμάσια* (κουμάσια), *σκατόπαιδα, τζούζουνε, »νάχη τ' όνομά σας μαστίχη 'ς το στόμα του«, βρε, να τόνε κορφολογήσω, πές τονε, γκαρδιά τωνε* usw.

305 Kontosopoulos *op. cit.*, S. 55. Zu ihrem Vorkommen schon im 17. Jh. vgl. W. Puchner, »Φιλολογικές και θεατρολογικές παρατηρήσεις στα δραματικά έργα του Αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου (1600–1750)«, *Καταπακτή και υποβολείο,* Athen 2002, S. 19–35. Vgl. auch Chr. S. Solomonidis, *Σμυρναϊκό γλωσσάριο*, Athen 1962.

306 Gewöhnlich in den nordgriechischen Idiomen, nicht von Neroulos gebraucht, aber auch nicht in der »Babylonia«). Chios bildet keinen einheitlichen Dialektraum (Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 50 ff.).

φόρτωσε στον πετεινό« (er hat den Versuch aufgegeben)[307] usw. Die idiomatischen Elemene stammen keineswegs nur aus Chios, sondern aus dem ägäischen Inselraum im allgemeinen, und werden zusammen mit Sprichwörtern, stehenden Redensarten, Sentenzen usw. zu einem komischen »Bühnenidiom« verschweißt, das die Illusion des authentischen Lokalidioms vermitteln soll. Die charakteristische Technik für die Literaturgeneration von 1880 in den Provinznovellen wird noch von Kazantzakis im »Alexis Zorbas« angewendet, wo der Hauptheld seine eigenen Sprichwörter prägt[308]. Nicht alle Erklärungen von Oikonomos in den Fußnoten sind auch wirklich zutreffend. Bleibt die Sprache des »Küchenchefs« Kyr-Giannis, angeblich das »Thessalische«, das sich später zum Roumeliotischen entwickeln wird und den Koch von 1816 als ersten Vorläufer von Barba-Giorgos am Jahrhundertende ausweist[309]. Sie folgt im wesentlichen den nordgriechischen Idiomen: ο → ου, ε → i, Wegfall von Vokalen im Wortinneren und am Ende[310]: *πουλλά, ουρισμός, μειγάλου*

307 Weitvebreitetes Sprichwort (vgl. z. B. K. Mousaiou-Bougioukou, *Παροιμίες του Λιβισιού και της Μάκρης,* Athen 1961, Nr. 1197, S. 348, auch in *Λαογραφία* Γ΄, S. 224, ΙΓ΄, S. 299), *»δεν είμαι κακός άνθρωπος για το σχοινί και για το παλούκι«* (S. 67, gewöhnlich »Αυτός είναι του σκοινιού και του παλουκιού«, *ibid.*, Nr. 1061, S. 310, A. Papadopoulou, »Φρασεολογικά«, *Λεξικογραφικόν Δελτίον της Ακαδημίας Αθηνών* 4 (1942–48) S. 93–128, bes. S. 95, N. G. Politis, *Παροιμίαι*, Bd. II, Athen 1900, S. 285), *τόνε, Πάφιλας* (φιλάργυρος), *λάσπη την έχομε* (S. 72, es steht schlecht um uns, την έχουμε άσχημα), *πάθαμέν τηνε, άν τονε, »Τρίχ' από σπανόν να βγάλης χρειάζεται μεγάλη τέχνη«* (meist mit dem Schwein, siehe Mousaiou-Bougioukou, *op. cit.*, Nr. 1506, S. 424 f.), *η παραδαρμένη* (η κοιλιά, S. 74 Anm.), *του κανενούς* (S. 73 als ενούς schon im 17. Jh., Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 194), *καρμοίρης* (S. 73, nicht κακομοίρης wie in Anm., sondern καρίμοιρος, von altgr. Kares, wo Griechen als Sklaven benutzt wurden, Babiniotis, S. 946, bei Dimitrakos καρμίρης als Geizhals, S. 676), *οφτάρμισμα* (S. 74 Anm. βασκανία), *είπενε, δανείσετέ του, »Πάντα θα* [scr. θε] *να παίρη χώρις* [!] *να δίνη. Φαίνεται πως είν' από την Πάρο, δεν επήγε ποτέ 'ς την Δίνο«* (S. 74), *κοροφέξαλλα, σπάσματα* (σπασμοί), *ας κόψω λάσπη*, usw.

308 A. N. Doulaveras, *Ο παροιμιακός λόγος στο μυθιστόρημα του Ν. Καζαντζάκη »Αλέξης Ζορμπάς«,* Athen 1991.

309 W. Puchner, »Η μορφή του Ρουμελιώτη στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα«, *Καταπακτή και υποβολείο, op. cit.,* S. 191–201.

310 Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 95–109, R. Browning, »Οι νεοελληνικοί διάλεκτοι«, *Η Ελληνική Γλώσσα, Μεσαιωνική και Νέα,* Athen 1995, S. 157–179, bes. S.159 ff. Vgl. auch A. A. Papadopoulos, *Γραμματική των βορείων ιδιωμάτων της νέας ελληνικής γλώσσης,* Athen 1927, Sp. Anagnostou, *Λεσβιακά,* Athen 1903, E. Bogas, *Τα γλωσσικά ιδιώματα της Ηπείρου,* 2 Bde. Athen 1946, 1966, D. Tombaïdi, *Το γλωσσικό ιδίωμα της Θάσου,* Thessaloniki 1967, N. Andriotis, »Τα όρια των βορείων, ημιβορείων και νοτίων ελληνικών ιδιωμάτων της Θράκης«, *Αρχείον Θρακικού Γλωσσικού και Λαογραφικού Θησαυρού* 10 (1943–44) S. 131–185, ders., *Το γλωσσικό ιδίωμα του Μελενίκου*, Thessaloniki 1989, D. Kontonatsiou, *Η διάλεκτος της Λήμνου. Εθνογλωσσολογική προσέγγιση,* Thessaloniki 1989, M. Margariti-Roga, *Φωνολογική ανάλυση του Σιατιστινού ιδιώματος*, Thessaloniki 1985, St. Manesis, »Αντικωφωτικά φαινόμενα των βορείων ιδιωμάτων«, *Λεξικογραφικόν Δελτίον* 11 (1969)

θάμα. Dazu kommen charakteristische Redensarten wie *μπα αμ γιατί· 'σα μοι δώστει πουλλά γρόσσια* (S. 86)[311]; manchmal erklärt der Autor auch in Fußnoten[312]. Auf jeden Fall handelt es sich beim thessalischen Koch um die »idiomatischste« Bühnenfigur des Werkes.

In dieser Übersetzung ist der Dialektgebrauch auch bereits mit Charaktereigenschaften verbunden[313]. Diese Technik der Erzeugung von *couleur locale* hat nicht gleich ihre Fortsetzung gefunden: Elisabeth Moutzan-Martinegou vermeidet in ihrem »Geizigen« den Dialektgebrauch (1823/24) trotz der Lokaltraditon von Zante vom »Chasis« (1795) bis zur »Kakava« (1834)[314]. Erst in der »Babylonia« (1836) kommt es zur systematischen Anwendung dieser Taktik, aber in anderer Funktion: die ständigen Mißverständnisse sollen aufzeigen, daß die »babylonische« Sprachsituation des Landes nach einem einheitlichen Kommunikationsorgan verlange, der *katharevousa*. Die Adaptationsstrategien der Gräzisierung mit Idiomverwendung finden sich in der Folge auch in anderen Molière-Übersetzungen: im »George Dandin« von Konst. Kyriakos Aristias (Bukarest 1827)[315], wo der Protagonist das

---

S. 237–256, P. Aravantinos, *Ηπειρωτικόν γλωσσάριον*, Athen 1909, Chr. G. Georgiou, *Το γλωσσικό ιδίωμα Γέρμα Καστοριάς,* Thessaloniki 1962, St. Chr. Svarnopoulos, *Γλωσσάριο της Βέροιας,* Veroia 1973, K. Liapis, *Το γλωσσικό ιδίωμα του Πηλίου,* Volos 1996, Th. Papathanasopoulos, *Γλωσσάρι ρουμελιώτικης ντοπιολαλιάς,* [Athen] 1982, D. P. Chantziaras, *Το θεσσαλικό γλωσσικό ιδίωμα,* [Athen] 1995 usw.

311 Auch stilistischer Natur: *»Καλά φαϊά μει 'λίγα γρόσσια;* […] *Μα τν αλήθεια σα 'μπορείς η αφεινδιά σ' μάθειμει κ' ειμέν' αυτό του μυστικό. Ει δει μη, παρτ' τν αξία μ' και ζώσου την πουδιά μ' και γένει μάειρας. Σι* [scr. συ] *όλα τα πράματ' ανακατώνεις' ειδώ μέσα, 'σαν του κρουμμύδ' 'ς τα φαϊά«* (S. 87). Vgl. auch die Inkonsequenz im letzten Satz: *όλα* müßte auf »ούλα« verbessert werden.

312 Z. B. *η 'πίτρουπός σας* (Anm. S. 87, bezüglich des weiblichen Artikels; dazu Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 98, A. A. Papadopoulos, *Γραμματική των βορείων ιδιωμάτων της νέας ελληνικής γλώσσης,* Athen 1926). Weiters: *»Τόσου καλλιώτερα. Γλυτόνου 'γώ 'π' του γκόπου«* (S. 89), *ουκάδεις, όρνιθεις, μαγειρηυτό, πελάφι, φασούλια, βούτουρας, ο στόμας, πουλύ, άρρουστους* (άρρωστος), *σα φάντασμα γίνκει* (S. 90), *στεινοχουρώ, του* (το), *πουδάρια, γουμάρ', ψουμί, ειγώ δημουνίζουμη, του κειφάλι, θέλειτει, ητίης* (αιτίες), *ρόγα* (S. 92), *μούλουξεις* (S. 92 mit Erklärung in Anm.), *αφειλουγή* (απιλογή), bezüglich des Rufes des Geizigen in der Stadt: *»Γίνηκεις του παραμύθ' κη του πειργέλιου της Σμύρνης«, »Η φιλάργρους! η άρπαγας! η γύφτους! η καρμοίρης! κ' οι Χιώτης σει λεν, η Πάφιλας!«* (S. 92), *ουργή, του ξέρου πουλλά καλά, αφειντικό, υπουμουνή, του δέχουμη, »Στάσ' πηδί μ' κουμμάτ' παρέκει!«* (σ.113), *»Έχειτει δίκηου, αφέντη! Αφήστειμει να τουν ουμιλήσω ειγώ«* (S. 114) usw.

313 Zervou, *op. cit.*, S. 24.

314 Vgl. Kapitel 6.

315 Dort sind allerdings die meisten Namen rumänisiert (Sideris, *Ιστορία*, *op. cit.*, S. 119 f.), während im Vorwort festgehalten ist, daß die Personen das Idiom von Ioannina sprechen (A. Tabaki, »Οι μεταφράσεις του ›Γεωργίου Δαντίνου‹ στον 19ο αιώνα«, *Νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος – 19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση,* Athen 1993, S. 157–164, bes. S. 162 f.).

Idiom von Ioannina spricht ganz wie im »Amphitryon« von P. L(egardos) 1836[316], währendhingegen die Gräzisierungstaktik im »Eingebildeten Kranken« von K. Ramfos (1834) vom Dialektgebrauch absieht[317]. Die Stilselektion reicht von einer gemäßigten αρχαΐζουσα bis zu dialektfreien *dimotiki* von Chourmouzis; nach der ersten Jahrhunderthälfte wird der Dialektgebrauch in den Molière-Bearbeitungen häufiger[318].

Dialekttypen tauchen auch im »Glücksritter« (»Τυχοδιώκτης« 1835) von M. Chourmouzis auf[319], als Stellvertreter verschiedener geographischer Zonen des hellenophonen Raums, ganz wie in der »Babylonia«. Doch gibt es keine Verständigungsschwierigkeiten: der Chiote Pantias[320], in VI/5 auch der Kreter, der Heptanesier, der Hydräer, der Maniate, der Peloponnesier, der Tsakone usw. (S. 145 ff.). Dazu kommt in der übernächsten Szene noch der Athener und der Bulgare (S. 148 ff.). Die idiomatische Hauptrolle spielt wiederum der Chiote; Chourmouzis hat zweifellos die »Korakistika« gelesen; doch spielen diese von der bisherigen Tradition unterschiedlichen Dialekttypen dramaturgisch eine nur periphere Rolle. Im Falle des Kreters läßt sich auch nachweisen, daß der Schriftsteller der »Babylonia« eventuell den »Glücksritter« gelesen hat[321].

Zur Satire der rumänischen Gesellschaft auch N. Iorga, *La société roumaine du XIX-e siècle dans le théâtre roumain*, Paris 1926 und I. H. Radulescu, *Le théâtre français dans les pays roumains (1826–1852),* Paris 1965.

316 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 609, auch Sideris, *op. cit.*, S. 121.

317 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 607. Vgl. Tabaki, »Ο πρώτος *Κατά φαντασίαν ασθενής* στα Νέα Ελληνικά (1834)«, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις, op. cit.*, S. 165 ff.

318 Dazu W. Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος – 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση,* Αθήνα 1999, S. 41–57.

319 Zu Chourmouzis als Theaterautor vgl. in Auswahl: Widmungsheft *Θεατρικά* 19–22 (1978) S. 36–68, G. Hatzidakis, »Ο Χουρμούζης για τον Ερωτόκριτο«, *ibid.* 38–46 (1980) S. 38–46. T. E. Sklavenitis, »Εργογραφικά του Μ. Χουρμούζη«, *Μέλισσα των Βιβλίων* Γ΄ (1977–81) S. 3–12 (des Separatums), D. Spathis, »Μ. Χουρμούζης«, *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα,* Athen 1979, S. 71–97, K. Georgousopoulos, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου,* II. *Ελληνικό θέατρο*, Athen 1984, S. 138–143, 217–222, T. Lignadis, *Ο Χουρμούζης. Ιστορία και Θέατρο*, Athen 1986, M. M. Papaïoannou, *Ο Μ. Χουρμούζης και η νεοελληνική κωμωδία,* Athen 1991, G. P. Pefanis, »Ποσοτικές και στατιστικές μετρήσεις στην ανάλυση της σχεσιοδυναμικής των προσώπων. Μια εφαρμογή στον *Χαρτοπαίκτη* του Μ. Χουρμούζη«, *Ανθρωποθεωρία* 7 (1994), S. 205–240, K. G. Kasinis, Einleitung in Μ. Χουρμούζης, *Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων*, Athen 1999.

320 *Ο Τυχοδιώκτης,* Ausgabe Athen 1978, S. 138 ff.

321 Dazu Zervou, *op. cit.*, S. 129; die Werkdatierungen sprechen nicht unbedingt dafür.

2.2 »Babylonia«

Dimitrios K. Hatziaslanis (ca. 1790–1853), alias Vyzantios (aus Byzanz, Konstantinopel), war während des Freiheitskampfes und bis zum Eintreffen von König Otto I. Sekretär auf verschiedenen Posten, während der Bayerischen Monarchie verdiente er seinen Lebensunterhalt ausschließlich durch die Heiligenmalerei[322]. Seine erste Komödie, »Babylonia« (»Βαβυλωνία«), erscheint 1836 in Athen[323] und verzeichnet in der bearbeiteten Version von 1840 einen enormen Bühnenerfolg[324]: die Sprachsatire ist eines der meistgespielten Theaterstücke des 19. Jahrhunderts. Das Ziel der Satire formuliert bereits der Untertitel: »Gegen den lokalen Sprachverschleiß der griechischen Sprache«[325]. Das sprachliche Mißverständnis gehört zu den ältesten Tech-

322 Zur Biographie vgl. die Einleitung von Spyros A. Evangelatos in die Ausgabe der beiden Fassungen, Athen 1972, sowie Laskaris, *op. cit.*, Bd. II, S. 221 f. und W. Puchner, *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen 2007, S. 338 f.

323 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 367. Die Wiederauflagen beziehen sich auf die Version von 1840: Smyrna 1841, 1843, Athen 1854, Konstantinopel 1859, Athen 1861, 1865, 1912, mit Prolog von Laskaris 1936, mit Einleitung von K. Biris Athen 1948, weitere Ausgabe von L. Koukoulas Athen 1953, sowie mehrere undatierte Ausgaben (Ladogianni, *op. cit.*, S. 85 ff.). Thomas Papadopoulos hat jüngst noch zwei Editionen ausfindig gemacht: Smyrna 1853 und Athen 1859 (Th. Papadopoulos, *Βιβλιοθήκες Αγίου Όρους. Παλαιά ελληνικά έντυπα,* Athen 2000, S. 641 Nr. 115 und S. 651 Nr.137). Die erstere scheint das Vorbild für die Edition Athen 1861 abzugeben, die zweite druckt die Ausgabe Athen 1840 nach. Zur ersten Aufführung Athen 1837 siehe D. Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο,* Thessaloniki 1986, S. 228, 242, zur weiteren Bühnenlaufbahn Sideris, *op. cit.*, *pass*. Laskaris fügt noch eine Laienaufführung 1856 in der Handelsschule von Chalki hinzu, sowie eine Privataufführung in Wien (*op. cit.*, S. 228). In Alexandria wurde das Stück am 28. 5. 1876 und am 20. Nov. 1880 gespielt (A. Altouva, »Το ελληνικό θέατρο στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου – οι απαρχές«, Master Thesis Athen 2000). Weitere nachgewiesene Aufführungen: Athen 1844/45, Konstantinopel 1863/64, Athen 1863, Zante 1866, Athen 1867, Syra 1868, Konstantinopel 1868, Smyrna 1868, Konst. 1869, 1873, 1874, Smyrna 1875, 1876, Konst. 1875 1876 usw. (Th. Hatzipantazis, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*. Bd. I/2, *Παράρτημα 1828–1875*, Heraklion 2002 S. 455, 524, 532, 594, 610, 652, 658, 667, 672, 714, 840, 926, 978, 1042, 1072, 1074).

324 Systematische Daten liegen auch für Konstantinopel bis 1900 vor (mit Laienaufführungen): 1863, 1864, 1866, 1867 (3x), 1868 (3x), 1869, 1874, 1875, 1876, 1879, 1881, 1885, 1886, 1887, 1889, 1890, 1891 (Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα,* Bd. II, *Παραστάσεις*, Athen 1996, S. 277 ff.). In Smyrna wird das Stück schon ab 1845 gespielt (Ch. S. Solomonidis, *Το θέατρο στη Σμύρνη 1657–1922,* Athen 1954, S. 59).

325 Vgl. auch die Einleitung der ersten Ausgabe (Evangelatos, *op. cit.*, S. 79 f.). Als Mittel der Korrektur wird in aufklärerischer Manier das Lachen gewählt (dazu W. Puchner, »Δραματουργικές και θεα-

niken der Komik[326]. Vyzantios ist der Ansicht, mit den auf die Bühne gebrachten Idiomen und Dialekten ungefähr das neugriechische Sprachenbabel ausgeschöpft zu haben[327]. Die Fassung von 1840, angeblich auf Veranlassung der Schauspieler von 1837 enststanden[328], weist jedoch wesentliche Eingriffe und Änderungen auf[329]. Idiomatische Elemente bringt Vyzantios auch in seinen anderen Komödien[330], doch keine konnte den Erfolg der »Babylonia« auch nur annähernd verzeichnen[331].

Diese beruht vorwiegend auf der Taktik der komischen Mißverständnisse, vor allem zwischen dem Sprachgelehrten und dem Anatolier. Die einzige wirkliche Bühnenaktion im Stück ist das Mißverständnis um die Bedeutung des Wortes »κουράδι« (im kretischen Idiom als harmloses Schaf), die zur Verwundung des Kreters durch den Arvaniten führt und die gesamt Schar zum Polizeiverhör und ins Gefängnis; es wird später im Schattentheater wiederverwendet[332]. Das sprachliche Mißverständnis ist eine semantische Fehlinterpretation und damit eine Kontaktstörung im Kommunikationsprozeß der interagierenden Partner, eine Technik der Lacherzeugung, die in der europäischen Komödie eine lange Tradition hat[333].

τρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815–1818)«, *Είδωλα και ομοιώματα,* Athen 2000, S. 69–107, 188–225). Zum Prolog in der zweiten Fassung vgl. Evangelatos, *op. cit.*, S. 1 ff.

326 In den Literaturgeschichten ist das Werk meist nur kurz angeführt: z. B. K. Th. Dimaras, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 9. Aufl., Athen 2000, S. 323 f., Laskaris betont die Verbesserungen, die die Schauspieler in der zweiten Version vorgenommen hatten (Laskaris, *op. cit.*, Bd. II, S. 223–228), Valsas analysiert auch seine übrigen Komödien (*op. cit.*, S. 353–360). Von ausländischen Kommentatoren sind anzuführen Marquis Queux de Saint-Hilaire, *La Tour de Babel*, Dunkerque, Mémoires de la Société dunkerquoise 1875 (schon 1871 eine *Notice sur la comédie Le Pouvoir des Femmes et le Sinanis*). Im 20. Jh. in Auswahl: F. Politis, »Η ›Βαβυλωνία‹ του Βυζαντίου«, Zeitung »Πρωΐα« 15. 4. 1932, A. Vakalopoulos, »Η ιστορική θεμελίωση της ›Βαβυλωνίας‹ του Δ. Κ. Βυζαντίου«, *Ξεκίνημα* (Thessaloniki) Α΄ (1944) S. 181–182, 215–216, G. Sideris, *Νεοελληνικό Θέατρο (1795–1929),* Athen 1953 (Βασική Βιβλιοθήκη 40) S. 14 f., L. Koukoulas in der Ausgabe von 1953, S. 31–37, T. Vournas, *ibid.* S.179–188, K. Biris, in der Ausgabe von 1948, S. 3–78, Th. Hatzipantazis, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Heraklion 2004, S. 37 ff. und *pass.*

327 Vgl. den Prolog von 1836 (Evangelatos, *op. cit.*, S. 80 f.). Zur selben verkürzten Stelle im Prolog von 1840 *ibid.* S. 3.

328 Laskaris, *op. cit.*, Bd. II, S. 229.

329 Detailliert bei Evangelatos, *op. cit.*, S. κθ΄ ff.

330 Evangelatos, *op. cit.*, S. κα΄.

331 Nur »Sinanis« kam auf drei Auflagen: Athen 1838, 1864 Hermoupolis 1875 (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 372).

332 Z. B. in der »Hochzeit des Barba Giorgos« von Markos Xanthos, der auch den Kreter Kapetan Manousos spielt (Ioannou, *op. cit.*, S. 1–45, bes. S. 15).

333 N. Lauinger, *Untersuchungen über die Kontakstörungen in der romanischen Komödie. (Kontakt und Wirklichkeit als Bauelemente des Dramas)*, Baden-Baden 1964.

Die Dialektkomödie vom Typ »Babylonia« baut auf der Tatsache auf, daß es angeblich keine gemeinsame Sprachnorm und kein kodifiziertes Sprachverhalten gäbe; selbst die Freude um den glücklichen Ausgang des Aufstandes von 1821, im Jahre 1827 in Nauplion, führt zu einer blutigen Auseinandersetzung. Vyzantios unterstreicht diesen an sich tragischen Zustand im Prolog und weist auf die Notwendigkeit einer gesprochenen und allgemein verstandenen *koine* hin, wie sie sich in den Schulen und bei den Gebildeten herausgebildet habe, jedoch ohne die extremen Archaismen des Sprachgelehrten. Insofern unterscheidet sich die »Babylonia« von den »Korakistika« und dem »Geizigen« in der Übersetzung von Konst. Oikonomos, wo die Lokalidiome kein auch nur irgendwie geartetes Verständigungsdefizit verursachen. In derart programmatischer Weise wird dieses Element in keiner anderen Sprachsatire des 19. Jahrhunderts auftauchen, und auch im Schattentheater sind die Mißverständnisse reiner Spaß, ohne den ideologischen *background* des Sprachenbabels.

Doch war die »Babylonia« neben Bühnen- und Leseerfolg auch eine wichtige Quelle für Linguisten, Dialektologen und Neogräzisten des Auslandes: aufgrund der Komödie unterscheidet Mullach 1856 sechs verschiedene neugriechische Dialekte[334], Sandreczki hält das Werk 1872 für eine wichtige Quelle der authentischen neugriechischen Dialekte[335], Gustav Meyer verweist in seiner Bibliographie zur neugriechischen Dialektologie (1894) häufig auf die »Babylonia«[336], ebenso wie Karl Dieterich[337], der die Sprachsatire in seiner Geschichte der griechischen Spra-

334 F. W. A. Mullach, *Grammatik der griechischen Vulgärsprache in historischer Entwicklung*, Berlin 1856, S. 88 ff.

335 C. Sandreczki, »Ein kleiner Beitrag zum Studium der neugriechischen Sprache in ihren Mundarten«, *Sitzungsberichte der Königl. Bayer. Akademie der Wissenschaften, hist.-phil. Klasse,* 1872, S. 721–750, bes. S. 726 und 748.

336 G. Meyer, »Versuch einer Bibliographie der neugriechischen Mundartforschung«, *Neugriechische Studien* I, *Sitzungsberichte der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, philos.-hist. Klasse,* Bd. CXXX, Wien 1894, S. 43 f. 58, 74, 79, 85 f.

337 K. Dieterich, *Sprache und Volksüberlieferungen der südlichen Sporaden im Vergleich zu den übrigen Inseln des Ägäischen Meers,* Wien 1908 (Schriften der Balkankommission. Linguistische Abteilung, III. Neugriechische Dialektstudien Heft II), Besprechung von K. Hatzidakis in *Αθηνά* Κ´ (1908), S. 535–589. Vgl. auch ders., *Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Litteratur,* Leipzig 1909 und seine komparativen Studien »Die Volksdichtung der Balkanländer in ihren gemeinsamen Elementen«, *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde in Berlin* 2–4 (1902) S. 145–155, 272–291, 403–415, »Die Balkanvölker in ihrer kultur- und sozialpsychologischen Einheit«, *Vossische Zeitung* Nr. 373, Sonderbeilage 32, Berlin 11. 8. 1907, S. 251–254, »Neugriechische Sagenklänge vom alten Griechenland«, *Neue Jahrbücher für das Klassische Alterthum* 17, I. Abt., Heft. 2, S. 81 ff. usw.

che als Quelle dialektaler Phänomene heranzieht[338]. Psycharis freilich hat schon früh darauf hingewiesen, daß die Komödie für die neugriechische Dialektologie ohne Belang sei[339]. Dies veranlaßte Karl Krumbacher, die Frage als Dissertationsthema an Gustav Soyter zu vergeben[340], inwieweit der Sprachgelehrte den Koraïsmus verspotte[341], und in welchem Ausmaß die Dialekttypen wirklich geographisch lokalisierbare Sprachgewohnheiten widerspiegeln, d. h. verlässliche Quellen der Dialektologie darstellen[342]. Das Ergebnis der Untersuchung fällt negativ aus[343]. Ende des 19. Jahrhundert stand bereits genügend orales Dialektmaterial zur Verfügung, um solche Vergleiche auf einer wissenschaftlichen Basis durchführen zu können. Die Bühnendialekte stützen sich auf eine Selektion von Einzelelementen, die wie Parolen und Erkennungszeichen für die Identifizierung einer Dialektfigur fungieren; die tatsächliche Reproduktion der Sprachgegebenheiten auf der Bühne

338 K. Dieterich, *Untersuchungen zur Geschichte der griechischen Sprache in der hellenistischen Zeit bis zum 10. Jahrhundert nach Christus,* Leipzig 1898 (*Byzantinisches Archiv*, herausgegeben von K. Krumbacher, Heft 1), S. 276 ff., 279, 283 ff., 286 usw.

339 J. Psichari, *Essais de grammaire historique néogrecque*, Paris 1889, S. CXLVII.

340 Soyter ist Koeditor, zusammen mit K. Schulte-Kemminghausen der ersten griechischen Volksliedsammlung von Haxthausen (W. v. Haxthausen, *Neugriechische Volkslieder (1814),* Münster 1935) und hat auch Studien zur Volksliteratur veröffentlicht (z. B. G. Soyter, »Das volkstümliche Distichon bei den Neugriechen«, *Λαογραφία*, 1921/25, S. 379–426).

341 Nach der Annahme von M. Beaudouin, *Quid Koraïs de neohellenica lingua senserit*, Paris 1883, S. 21 ff.

342 *Untersuchungen zu den neugriechischen Sprachkomödien Babylonia von D. K. Byzantios und Korakistika von K. J. Rhizos,* Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät Sekt. I der Ludwig-Maximilians-Universität München, vorgelegt am 2. März 1911 von Gustav Soyter aus München, München 1912, S. 64.

343 »Die Dialektproben der Babylonia können als Material zum Studium der Dialekte nicht verwendet werden. Denn wenn sich auch die einzelnen lautlichen, formellen und lexikalischen Eigentümlichkeiten, durch welche die Dialekte (von Chios, Kreta, Kypros und dem Peloponnes) charakterisiert werden, meist als tatsächlich diesen Dialekten angehörig nachweisen lassen, so bietet die Babylonia doch nur einseitige und daher ungenaue Bilder von diesen Dialekten. Byzantios konnte die Abweichungen, welche die Dialekte der allgemein neugriechischen Volkssprache gegenüber aufweisen, nur in Auswahl für seine Komödie verwerten. Um das Stück für das athenische Publikum verständlich zu machen, mußte er sich auf die bekanntesten Eigentümlichkeiten beschränken. Einen viel dankbareren und bequemeren Stoff als die Dialekte boten die verwahrlosten, durch viele fremde Elemente entstellten Mischsprachen des Ostens (Anatolite) und des Westens (Heptanesier) sowie das Kauderwelsch eines des Griechischen unkundigen Ausländers (Albanese). Bequemer war dieser Stoff, weil der Dichter hier an keine Sprachgesetze gebunden frei erfinden und dabei doch leicht innerhalb der Grenze des Möglichen bleiben konnte; dankbarer, weil sich leichter Mißverständnisse und komische Situationen herbei führen ließen« (Soyter, *op. cit.*, S. 60).

ist von den Schauspielern technisch kaum zu meistern und ermüdet das Publikum rasch. Der latenten Unverständlichkeit wird mit Dosierung des Dialektmaterials begegnet. Die dialektale Bühnensprache ist letztlich eine Kunstsprache, die idiomatische Elemente und Wendungen in dramaturgisch kalkulierter Abstufung verwendet. Somit bildet sich eine Tradition eigener Theateridiome für die einzelnen Dialektbereiche heraus, die das Publikum kennt und erkennt. Der Sprachatlas der Komödie entspricht nicht dem der Linguisten, ist jedoch nicht ohne Interesse. Der gewaltige Bühnenerfolg der »Babylonia« hat zur »Gründung« dieser Bühnendialekttraditionen wesentlich beigetragen; die Konstrukte rufen noch im 20. Jahrhundert Lachen hervor[344].

In der Untersuchung der idiomatischen Elemente der »Babylonia« scheidet Soyter weiter verbreitete Dialektphänomene aus, wie z. B. ο → ου (*πίσου, ούλα*), π → φ (*αφ' το φίνο*), -γ- in Verbendungen, persönliche Fürwörter wie *ετούτος* και *αυτούνος*, die Aoristaugment ή- statt έ- (*ήκαψε*), Akkusativ statt dem alten Dativ (*εμένα φκιάσε με, με τόχρισε*) usw.[345], die in mehr als einem konkreten Regionalidiom anzutreffen sind. Es wurde ausschließlich die Ausgabe von 1840 benützt.

Ganz wie in den »Korakistika« erscheinen auch hier zwei Chioten, der Tavernenwirt Bastias und der Zuckerbäcker Bourlis Arbouzis als Kunde. Sie unterscheiden sich kaum voneinander. Phonetik: *τώρη* wie in den »Korakistika« und der chiotischen Dramaturgie des 17. Jahrhunderts[346], Pluralformen wie *δένδρη* (α → η)[347], die Alteration ε → ο (*ότοιμος, των οχτρώ*)[348], Wegfall des Binnenvokals -i- (*βόθουμου)*[349], Substitution von -λ- durch -ρ- vor *β* und *τ* (*χαρβάδες, ψαρτικά, βάρ-*

344 Das Stück wird 1932 und 1947 im Nationaltheater aufgeführt (Sideris, *op. cit.*, S. 121). Valsas gibt auch Aufführungen in Paris an (*op. cit.*, S. 360).

345 Soyter, *op. cit.*, S. 28.

346 Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 403 »τώρι«.

347 Dazu Kanellakis, *Χιακά Ανάλεκτα, op. cit.*, S. 90. Solche Pluralformen auch im unvollendeten Martyrium des Hl. Isidoros als »τα άθη«, »τα άστρη« usw. (W. Puchner, »Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος άγνωστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο«, *Thesaurismata* 28, 1998, S. 357–431, bes. S. 382).

348 »Οχτροί« auch bei Kanellakis, *op. cit.*, S.158 Nr. 96 und im Isidoros-Fragment (Puchner, »Προσχέδιο«, *op. cit.*, S. 429), »ότοιμος«, »οτοιμάζει«, »οτοιμασθούμεν« auch in der naxiotischen »Tragödie des Hl. Demetrios« (Panagiotakis/Puchner, *op. cit.*, S. 109 und 326).

349 Pernot, *Phonétique*, *op. cit.*, S. 191, »βουθώ« auch in der chiotischen Dramatik des 17. Jhs. (Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 384), »βουθάω« auch in der naxiotischen Demetrius-Tragödie (Panagiotakis/Puchner, *op. cit.*, S. 318).

τε[ν])[350]. Morphologie: *ίντα, έν* (= δεν)[351], die Endung -ις statt -α (*γλήγορις, πούπετις, σήμερις, τίποτις, ύστερις* usw., auch sonst weit verbreitet)[352], endgestelltes -ν und -νε bei Verben in der zweiten Person Plural (*μάθετεν, πλερώνετεν, να γενήτενε, εδώ 'στενε* κτλ.)[353], endgestelltes -ε im Imperativ der ersten Person Plural (*πιούμενε, ας λογαριστούμενε*)[354], in der dritten Peron des aktiven Aorist (*μούρτενε λιγοθυμιά*)[355], in der Vergangenheitsform auf -ειε: *μπόρειε*[356]. Zur Syntax: die Nachstellung des Pronomens (*φέρνω το, φέρνω σας τα, ήγλεπά του, ακούσετέν τα* usw.) ist freilich nicht nur chiotisch, *άθεν* als αν[357]. Zur Lexikalik: *άματις* (λοιπόν)[358], *βιός* (Vermögen, panhellenisch), *κλώθω* (συνομιλώ ερωτικώς)[359], *οχονούς* (αμέσως)[360],

350 Pernot, *Phonétique*, *op. cit.*, S. 300 und 302. Dasselbe schon in »Korakistika« (*κάρτζ* für κάλτσα).

351 Kanellakis, *Χιακά Ανάλεκτα, op. cit.*, S. 58. Paspatis vermerkt, daß dies mehr im südlichen Teil der Insel bzw. in Chora üblich sei (»Χιακόν γλωσσάριον«, *op. cit.*, S. 39).

352 Nach Hatzidakis für kein bestimmtes Idiom charakteristisch (*Einleitung*, *op. cit.*, S. 278).

353 »Une des particularités les plus connues du dialecte de Chio est celle qui consiste à terminer en *-νε* les formes verbales comme *ακούτε, λέτε,* quie deviennent ainsi *ακούτενε, λέτενε*« (Pernot, *Phonétique*, *op. cit.*, S. 92).

354 Nur an zwei Stellen: I/7: 46 III/10: 18 (Soyter, *op. cit.*, S. 30). Auf den Sporaden häufiger (Dieterich, *Sporaden*, *op. cit.*, S. 126 »έχομένε«), auch in den »Korakistika« (II/3), in der chiotischen Dramatik des 17. Jh.s nur das endgestelle –ν (»ήμεστεν«, »συλλογούμεστεν«, »καθούμεστεν«, »φαινούμεστεν« usw., Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 56), häufig jedoch in der naxiotischen Demetrius-Tragödie (»πάμενε«, »φάμενε«, aber auch »εμπόρειενε«, »εγύρισένε« usw., Panagiotakis/Puchner, *op. cit.*, S. 109). Zum weiteren Verbreitungsgebiet auch Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 52.

355 Auch auf den Kykladen (Panagiotakis/Puchner, *op. cit.*, S. 109).

356 Ebenfalls im weiteren Inselraum (Thumb, *Handbuch*, *op. cit.*, S. 166, § 245). Auf Naxos sogar »εμπόρειενε« (Panagiotiakis/Puchner, op. cit., S. 109), als »εμπόρειεν« auf Chios im 17. Jh. (Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 56).

357 *»άθεν τόξερε που θα με ρωτάτε φράγκικα, μπόρειε να με τα μάθη«, »κι' άθεν τόφκιανα κατά πώς τόθελεν, έν εσώνανε κι' άλλα τόσα«* (Soyter, *op. cit.*, S. 30). In der Bedeutung von απόθεν, από πού, πώς, απ' όπου im Zypriotischen (E. Kriaras, *Λεξικόν της Μεσαιωνικής Ελληνικής δημώδους Γραμματείας,* Bd. I – XIV, Thessaloniki 1969–1997, Bd. I, S. 113). »Απόθε« im »Fortounatos« (Kriaras III, S. 32).

358 Kanellakis, *Χιακά Ανάλεκτα*, *op. cit.*, S. 45 (»άμαντις«), Paspatis, »Χιακόν γλωσσάριον«, *op. cit.*, S. 56. Nicht bei Kriaras, *op. cit.*, aber mit vielen Varianten im Historischen Lexikon der Akademie Athen: für Chios άματις, αμάτις, αμάντι, άματις, άμαντος, άμοντι, άμοντις, 'μάτι, 'μαντί, 'μόντι usw. in der Bedeutung von ευθύς ως, μόλις von άμα + ότι (Akademie Athen, *Ιστορικόν Λεξικόν της Νέας Ελληνικής της τε κοινώς ομιλουμένης και των ιδιωμάτων,* Bd. I-V Athen 1933–1989, bes. Bd. I, S. 510). Zu den Stellen und dem Kontext Soyter, *op. cit.*, S. 30 f.

359 Nach der Erklärung von Vyzantios selbst (Evangelatos, *op. cit.*, S. 144). Vgl. auch Paspatis, »Χιακόν γλωσσάριον«, *op. cit.*, S. 189. Zur Textstelle Evangelatos, *op. cit.*, S. 45. Meist in anderen Bedeutungen (Kriaras VIII, S. 206 f.).

360 Auch in »Korakistika« und im »Geizigen«, nicht bei Kriaras.

πάης (πατέρας)[361], *πλακώνω* (φτάνω ξαφνικά, panhellenisch), *πιταού* (επίτηδες)[362], *σήμαρμα* (Musikinstrument)[363], *τζάτζα* (μητέρα)[364], *φάλος* (σφάλμα)[365], *φαλάρω* (σφάλλω, συγχύζω)[366]. Dieses »Chiotische« wird aus einigen wenigen idiomatischen Elementen konstruiert, während andere charakteristische gar nicht vorkommen, wie z. B. der Tsitazismus (Palatalisierung); die häufigsten Dialektelemente sind das fragende »ίντα«, die angehängte Endsilbe -νε bei Verben in der zweiten Person Plural, die Negierung »έν« (δεν) und die Nachstellung des persönlichen Fürworts hinter das Verb[367]. Diese wenigen idiomatischen Charakteristika werden durch Worte mit Lokalfärbung wie *άματι, οχονούς, πάης* und *σήμαρμα* bereichert. Alle anderen Elemente gibt es auch anderswo. Doch nun hat sich seit den »Korakistika« ein chiotisches Bühnenidiom etabliert, mit etwa folgenden Elementen: ε → ο (*ψώματα, ότοιμος*), α → i (*τώρη*), Wegfall des anfänglichen δ- (*έν* für δεν), Verbsuffix auf –ενε (2. Fall plur.), Nachstellung des Pronomens; und aus der Lexikalik: *οχονούς, δια[β]όντρου κουλούκια, πάης/πάγες/πάγιος.* Diese Elemente charakterisieren vielfach den weiteren Inselraum und gehen letztlich auf das kreto-ägäische Sprachsubstrat zu-

361 Ebenso.

362 Nach Paspatis (*op. cit.*, S. 291), »πιταγού« (Hatzidakis, *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά*, *op. cit.*, Bd. II, S. 413) oder »πιταυτού« (R. A. Rhousopoulos, *Wörterbuch der neugriechischen und deutschen Sprache*, Athen/Leizpig 1900). Soyter leitet von επιταυτού ab; nicht nur chiotisch, als »πιταυτικού(ς)« in der naxiotischen Demetrius-Tragödie (Panagiotakis/Puchner, *op. cit.*, S. 327).

363 Nach Paspatis von σημαίνω (»Χιακόν γλωσσάριον«, *op. cit.*, σ.320). Zweimal auch im Spiel um »Die drei Knaben im Feuerofen« von Chios im 17. Jh. (Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 400).

364 Nach Paspatis von byz. »τάτα« (*op. cit.*, S. 367).

365 Nach Soyter von ital. fallo (*op. cit.*, S. 32), doch »σφάλος« gibt es auch im »Drama des Blindgeborenen« im 17. Jh. (Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 402).

366 »εφάλλαρε το χέρι μου τσ' έσπασα το ποτήρι« (Paspatis, *op. cit.*, S. 372). In »Babylonia« jedoch: »*σωπάτεν, μη με φαλάρετεν*«, μη με συγχύζετε (III/10: 93).

367 »Die in den Rollen der beiden Chier (Χίος und Ξενοδόχος) gegebenen Dialektproben lassen sich, abgesehen von einigen Einzelheiten, als eine wenigstens für eine Posse getreue Nachahmung gewisser Eigentümlichkeiten des chiotischen Dialektes nachweisen. Doch ist zu beachten, daß der Komödienschreiber für seine Zwecke eine Auswahl unter den mannigfaltigen Spracherscheinungen treffen mußte und daher nur ein unvollkommenes Bild des Dialektes bieten konnte. Von den phonetischen Eigentümlichkeiten des Dialektes hat er nur wenige beachtet; so fehlt z.B. gänzlich die in der Liedersammlung von Kanellakes und anderwärts so häufig auftretende Palatalisierung des *K.* Unter den Formen hat Byzantios solche ausgewählt, die in der Umgangssprache besonders häufig gebraucht werden: *ίντα* = ›was‹, die 2. Person plur. des Verbums auf -*νε*, die Negation *έ(ν).* Ebenso hat er durch die Stellung des Pronomens nach dem Verbum und besonders durch Einstreuung für Chios charakteristischer Wörter der Bühnenwirkung Rechnung getragen, die am einfachsten durch Verwertung der auffallendsten und am häufigsten wiederkehrenden Eigentümlichkeiten des Dialektes erzielt werden konnte« (Soyter, *op. cit.*, S. 32).

rück[368]; die chiotische und die kykladische Dramatik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts unterscheiden sich diesbezüglich nur unbedeutend[369].

Das Kretische ist dem Idiom des Kreters im »Glücksritter« ähnlich: beide haben *διάλε* (διάβολε), *απομεινάροι* (die [noch] lebenden [übrigen] Verwandten)[370], *μπαλουτιά* (»μπαλοτές«, ital. ballotta, ven. balota)[371], *πάσπαλα* (»κόνις των λειψάνων«)[372], vermeiden aber den üblichen Tsitazismus (τσι, τζη usw.)[373]. Doch fehlen auch die Unterschiede nicht[374]: *χέρα*[375], *γιάντα* (γιατί), *(ε)δά, επαδά* (τώρα, εδώ)[376], *ετζά* (έτσι, *ετζά πράμα*, κάτι τέτοιο), *και ολιάς* (κιόλας)[377], das übliche *απαντέχω* und *κατέχω*, *κουράδι* (kret. πρόβατο, ποίμνιο), das gemeingriechische *μούρη* (ven. muro, lat. murrum), *ντεντίμ* (türk. »είπα«, πράγματι)[378], *ξεμιστεύω* (γλυτώνω, γλυτώνομαι)[379],

368 Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 55 ff. Chios zählt zusammen mit der Dodekanes, Zypern und einigen Kykladeninseln zu den südöstlichen Idiomen (S. 21).

369 W. Puchner, »Φιλολογικές και θεατρολογικές παρατηρήσεις στα δραματικά έργα του Αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου (1600–1750)«, *Καταπακτή και υποβολείο,* Athen 2002, S. 19–35.

370 Soyter, *op. cit.*, S. 34). Zu den Bedeutungsschattierungen Kriaras III, S. 77, *Histor. Lexikon* II, S. 528.

371 Auch »μπαλοθιά« (A. Jeannaraki, *Kretas Volkslieder nebst Distichen und Sprichwörtern*, Leipzig 1876, S. 350).

372 Erklärung von Vyzantios. Auch in der kretischen Literatur und im Volkslied (Jeannaraki, *op. cit.*, S. 272 Nr. 109).

373 Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 31 ff. Schon in der kretischen Literatur.

374 Vyzantios vermeidet die Ausdrücke »διαολόσορτε«, »διαολόπιστε«, »κεντιά« και »κατήνα« des Kreters bei Chourmouzis.

375 Schon in der »Erofile« im Reim mit θυγατέρα (W. Puchner, »Δραματουργικές παρατηρήσεις για την ομοιοκαταληξία στα έργα του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου«, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο,* Athen 1991, S. 445–466, bes. S. 453), aber auch im Volkslied (Jeannaraki, *op. cit.*, S. 137).

376 »Εδά« – τώρα, »επά« – εδώ (Hatzidakis, *Einleitung*, *op. cit.*, S. 52 und 329). Zu Bedeutungsvarianten Kriaras V S. 298 f. und VI 167 f.

377 In neuen Ausgaben »κιόλας« (Soyter, *op. cit.*, S. 34). Βλ. επίσης »σκιαουλές« και »σκιαουλιάς« (Jeannaraki, *op. cit.*, S. 368).

378 Von Vyzantios erklärt (Evangelatos, *op. cit.*, S. 145), doch kaum in kretischen Texten nachzuweisen.

379 Chourmouzis gibt in seinen *Κρητικά* (Athen 1842) die Bedeutung »απαλλάττω«, »ελευθερώνω«. Nach Jeannaraki vom ital. misto, gemischt (Jeannaraki, *op. cit.*, S. 356), »εκ – mist – εύω« – das Gemischte scheiden (»να πα να ξεμιστέψωμε τση Τούρκους, τση Χανιώταις«, Jeannaraki, *op. cit.*, S. 40, vgl. auch »Erotokritos«: »Κιανείς δεν τως εσίμωσε να τούσε ξεμιστέψη, / γιατί με θάνατο η μαλιά έχει να ξετελέψη« IV 1839, D. M. L. Philippides/D. Holton, *Του κύκλου τα γυρίσματα. Ο Ερωτόκριτος σε ηλεκτρονική ανάλυση*, Athen 1996, Bd. 3, S. 816), und von dort die Bedeutung der Rettung: »σώζω, σώζομαι« (»και κάμε παρακάλεσι νάχε ξεμιστευτούμε« (Jeannaraki, *op. cit.*, S. 115, A. Kriaris, *Πλήρης συλλογή κρητικών δημωδών ασμάτων*, Athen 1920, S. 214). Kriaras gibt »ξεμηστεύω« an, von ξε-αμνηστεύω, aber auch εκμισθώ in den Bedeutungen von: 1) συγχωρώ,

ομάδι (ομού, μαζί)[380], *πούρι* (ital. pure, μόνο, επίσης, aber auch viele andere Bedeutungsschattierungen)[381], *πουρίζω* (φεύγω)[382] και *χτήμα* (άλογο)[383]. Das »Kretische« des Kreters besteht demnach aus einigen morphologischen Details und idiomatischen Wörtern wie *απομεινάροι, κουράδι, μπαλουτιά, πάσπαλα, χτήμα, ομάδι, πούρι* usw., während *μαθές* und das häufige *ντεντίμ* für Kreta gar nicht charakteristisch sind[384]. Getreuer ist die Reproduktion des Zypriotischen.

Auch hier trifft man einige Kontinuitäten von den »Korakistika« her an, doch auch manche »Korrekturen«: die Konsonantenverdoppelung, -ντζ- im Wortinneren, die Alteration ε → α (*αργιάλια* in den »Korakistika«, *άμπλαστρο* in der »Babylonia«), der Wegfall von -β- und -γ- zwischen zwei Vokalen ist auch dem dodekanesischen Idiom vertraut[385] (*καταλααίννω, διαάζω, τρώω, εώ* κτλ.)[386]; die Konsonantenverdoppelung ist im allgemeinen typisch für das Zypriotische[387]. Phonetik und Morphologie: κ → τζ[388], -γγ- zu -ντζ- (dz)[389], das endgestellte -ν (*πουρέκκιν,*

σώζω, λυτρώνω (Choumnos, »Kosmogennesis« 112), 2) απαλλάσσω, δικαιώνω, und 3) χωρίζω (im »Erotokritos«, vgl. Kriaras, XII, S. 20).

380 Als Reim »ομάδι/Άδη« schon in der kretischen Literatur (Puchner, »Δραματουργικές παρατηρήσεις«, *op. cit.*, S. 457 ff.).

381 Soyter ist an dieser Stelle nicht ausreichend (*op. cit.*, S. 36 f.). Allein für den »Erotokritos« gibt Alexiou schon die Bedeutungen αλήθεια, όμως, μόνο, άραγε (St. Alexiou, ed., Βιτζέντσος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος,* 1. Wiederaufl. Athen 1988, S. 380). Für das »Opfer Abrahams« (»Θυσία του Αβραάμ«) geben die holländischen Editoren λοιπόν und όθεν an, τουλάχιστον, ακόμα και und ίσως (*Η Θυσία του Αβραάμ. Κριτική έκδοση,* W. F. Bakker/A. F. van Gemert, Heraklion 1996, S. 402). A. Vincent vermerkt für die Komödie »Fortounatos«: και όμως, πραγματικά und βέβαια, sowie daß »πούρι να« dem ital. purché entspricht, und »γή πούρι« dem oppure (Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου, *Φορτουνάτος,* κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο, A. Vincent, Heraklion 1980, S. 245).

382 »Να εύγω έγω« erklärt Vyzantios (Evangelatos, *op. cit.*, S. 146). Auch Jeannaraki, *op. cit.*, S. 363 und Kriaris, *op. cit.*, S. 68, Anm. 15.

383 Von κτήμα, κτήνος; der Zypriot erklärt: *»τον άππαρο λέσιν τον ›χτήμα‹«* (II/7: 16), statt Pferd kann es auch den Esel bezeichnen (Jeannaraki, *op. cit.*, S. 379). Als »Tier«, Zug- oder Reittier, schon bei Sachlikis und Falieros (Kriaras IX, S. 21).

384 Soyter, *op. cit.*, S. 37. Zu den kretischen Idiomen vgl. G. P. Pangalos, *Περί του γλωσσικού ιδιώματος της Κρήτης*, 7 Bde., Athen 1955–1983.

385 Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 41 ff.

386 In der Ausgabe von 1840 *διάζζω,* 1849 *διαάζω,* 1836 *διαάζζω* (Evangelatos, *op. cit.*, S. 36). Zu »εκατάλαα« auch Sakellarios, *Τα Κυπριακά*, *op. cit.*, Bd. II, S. 580. Zu *τρώω ibid.* S. μβ΄ und 830.

387 Evangelatos, *op. cit.*, S. 38, vgl. auch Sakellarios, *op. cit.,* Bd. II, S. μς΄ und μθ΄, zur Verdoppelung von -νν- auch Beaudouin, *'Etude*, *op. cit.*, S. 49.

388 *Τούπρον, κρητιτζοί, φράντζικα, φράντζοι* usw. (Sakellarios, *op. cit.*, Bd. II, S. λα΄). Vgl. auch Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 22 ff.

389 *Πουντζίν* (πουγγείον) (Sakellarios, *op. cit.*, Bd. II, S. 759) und *βλαντζιν* (βλαγγίν, πνεύμων) (Beaudouin, *op. cit.*, S. 40). Auch Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 25 ff.

κεπάππιν, καταΐφφιν, ψωμμίν, κρασσίν, τυρίν, ψάριν, κουγγίνιν, παζάριν usw.)[390], die Verbendungen auf -ουσιν και -ασιν (*κάτζουσιν, κρίνουσίν τον, χαψψώνουσίν τον, κάμνουσίν τα, είχασιν*); syntaktisch taucht wiederum die mittelalterliche Nachstellung der Personalpronomen auf. Lexikalik: *άππαρος* (ίππος)[391], *άφτω* (nicht nur zypriotisch), *αχελομαλούσα* (νύφη)[392], *βλαντζίν* (συκώτι, καρδιά)[393], *γαλλούνιν, καλαππαλίκιν* (τσακωμός)[394], *κουδέλλες* (πρόβατα)[395], *κουφφίνιν* (κοφίνι, καλάθι), *λαμπρόν* (φωτιά, φανός)[396], *πουντζίν* (πουγγί), *πυρκοολλώ* (»εκβάλλω πυρ«)[397], *φουκούν* (εστία)[398], *χαλλούμιν* (der bekannte zypriotische Käse), *χαψώνω*[399]. Die relativ kleine Rolle des Zyprioten im Werk gibt trotzdem von allen anderen Dialektfiguren das getreueste Bild des wirklichen Sprechidioms[400].

---

390 *Γαννούνιν, βλαντζιν, ξύδιν, λάδιν, ρακίν, στουπίν, μαστίχιν, σαχάνιν, μεχλάμιν, καλαππαλίνικ, πιστόλλιν, χέριν* usw. (Sakellarios, *op. cit.*, Bd. II, S. ξ´ und Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 23 mit Karte).

391 Sakellarios, *op. cit.*, Bd. II, S. 467). Auch noch im rezenten *dromenon* »Σκύλλος βρωμίσης« (W. Puchner, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Athen 1989, S. 135–140, bes. S.137). Vgl. auch Th. K. Kypris, *Γλωσσάριον Ιωάννου Ερωτοκρίτου*, Nicosia 1989, S. 335 und Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 26. Kriaras gibt den Typus »αππάριν« (III 152).

392 *»Την αχελομαλούσα λέσιν τη ›νύφη‹«* (II/7: 15). Soyter vermutet »άχελον« (άχυρο Sakellarios, *op. cit.*, Bd. II, S. μθ´ und 481) + μαλλί, also »Strohhaarige«, ähnlich wie die »Blondhaarige« (»ξανθομαλλούσα') im Märchen (M. G. Meraklis, »Παρατηρήσεις στο παραμύθι της Ξανθομαλλούσας«, *Λαογραφία* 21, 1964, S.443–465 und in *Τα παραμύθι μας,* Thessaloniki o. J., S. 97–143).

393 Im Lied des Zyprioten in I/6: *»Γιομίζζω το γαλλούνιν μου καπνόν 'που το πουντζίν μου, / πυρκοολλώ, κι αμάν αμάν, πυρκοολλώ κι αφτένω το / λαμπρόν 'που το βλαντζίν μου …«* (Evangelatos, *op. cit.*, S. 16). Vyzantios erklärt mit »Leber«, Sakellarios mit »Lunge« (*op. cit.*, Bd. II, S. 843). Menardos leitet von franz. flanc ab (*Αθηνά* 12, 1900, S. 371); »φλαγκίν« im mittelalterlichen Zyprischen ist der Sitz der Emotionen, nach den Alten die Leber, während man heute eher das Herz oder die Brust nennen würde (vgl. Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 27). Ioannis Erotokritos unterscheidet zwischen »βλαντζίν άσπρον«, die Lunge, und »βλαντζίν μαύρον«, die Leber, während »βλαντζιά« die Gedärme sind (Kypris, *op. cit.*, S. 357).- *Γαλλούνιν* erklärt Vyzantios mit »τζιμπούκι« (Beaudouin, *Étude, op. cit.*, S. 25 « *›γαλλιούνιν‹*, pipe, t. qalïoun«).

394 *ποίκασιν καλαππαλίκιν* (II/7: 20). Bei Skarlatos Vyzantios als »νοικοκεριό, πλήθος, πράγμα« (Σκαρλάτου Δ. του Βυζαντίου, *Λεξικόν της καθ' ημάς ελληνικής διαλέκτου…*, 3. Aufl. Athen 1874, S. 553.

395 Nach Sakellarios »κου(δ)έλλα« das weibliche Schaf (*op. cit.*, Bd. II, S. 607). Vgl. II/7: 18 f.: *»τα κουράδια, τις κουδέλλες, τ' αρνιάν, που λέσιν στον τόπο μας«*. Es existiert auch der Typ »κου(δ)έλλος« für den Widder (Kypris, *op. cit.*, S. 84).

396 Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 26.

397 Sakellarios leitet folgendermaßen ab (*op. cit.*, Bd. II, S.767): πυρέκβολος, πυρεκβολέω → πυρ'κβολώ → πυρ'κοολώ.

398 Franz. fougon (Menardos, *Αθηνά* 12, 1900, S. 370).

399 Von χάψη (türk. hapis, Gefängnis), Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 26.

400 »In der kleinen Rolle des Kypriers hat Byzantios den Dialekt getreuer als bei den anderen Personen nachgeahmt. Es werden besonders charakteristische Eigentümlichkeiten der Phonetik (*άμπλα-*

Der Peloponnesier, Poulos Poulopoulos, fahrender Händler, hat mit der analogen Figur aus dem »Glücksritter« nur *ντε* und *μαγκούφι* gemeinsam; seine »idiomatischen« Sprachelemente sind mehr oder weniger panhellenisch: ε → ο (*οχτρεμένοι, όφκολα*), *δαύτος*, Verballhornungen wie *τα πάσα πάντα*, *πέσε και συ* (πές), *να 'πούμετε όλοι απόνα τραγούδι*, die Vergrößerungsform auf -ούλιακας (*μουρλούλιακας*), bei gelehrten Wörtern Beibehaltung des Nominativs auf -ις und -ας in allen Fällen (*πρέπει να μιλώ με μάθησις, την εφημερίς της Ελλάς, την Ελλάς, της υπόθεσις, έχω υπόληψις, στη διοίκησις* usw.). Auch im Vokabular findet sich selten ein wirklich idiomatisches Wort: *αγκρουμάζομαι* (αφουγκράζομαι), *ανισωστάς και* (ανίσως), *διάτανος* (διάβολος), *ζακόνι* (slaw. έθος), *κεφαλογιούρι*[401], *κουβέντα*[402], *κουρούνης*, *μάγγανον*[403], *μαγκούφης, μπουρίνα* (μπουρίνι)[404], *παραπανισμένα* (παραπανήσια), *'πεικάζω, ρεύω* (δηλ. ρέβω), *στέρφα* (στείρα), *την τυλώνω* (sich vollstopfen), *τζουκλώνω* (κυκλώνω)[405]. Es gibt auch gemeingriechische Redensarten wie *»όπ' ανακατώνεται με τα πίτουρα, τον τρών' οι κόττες«*, *κόρακας* (»ες κόρακας«), *μπάγει ο Μπραΐμης 'πίσω τον ήλιο*, *στα καλά καθούμενα, κόφ' το σβέρκο σου* usw. Die Schwierigkeit, ein peloponnesisches Idiom zu konstruieren, war schon im »Glücksritter«

στρο, 'που, καταλααίννω, διαάζω, εώ, τρώω; Verdoppelung der Konsonanten, Palatalisierung der *κ*, letztere aber nicht konsequent) und der Morphologie (Neutr. sing. nom., acc. auf *-ιν*; 3. Pers. plur. ind. praes. act auf *-ουσιν*, 3. Pers. plur. ind. impf. u. aor. auf *-ασιν*, 3. Pers. sing, ind. aor. auch vor Konsonanten auf *ν*) gezeigt. Außer der Nachstellung des Personalpronomens ist auch der für Kypros besonders charakteristische Gebrauch des Pronomens neben dem Objektssubstantiv nachgeahmt. Einige urwüchsige Wörter (*άππαρος, βλαντζίν, κουδέλλες, λαμπρόν, πουντζίν, φουκούν, χαλούμιν, άφτω, αφταίνω, πρυκοολλώ*) und eine Probe der Bauernpoesie vervollständigen das Bild des Dialektes« (Soyter, *op. cit.*, S. 41 f.). Zu den zypriotischen Idiomen vgl. K. P. Hatziïoannou, *Ετυμολογικό λεξικό της ομιλουμένης κυπριακής διαλέκτου: ιστορία, ερμηνεία και φωνητική των λέξεων με τυπωνυμικό παράρτημα,* Nicosia 1996 und speziell zur Phonetik B. Newton, *Cypriot Greek: its phonology and inflections,* The Hague 1972.

401 *Πέταξε το κεφαλογιούρι μου* (I/5: 22), nicht von κεφαλή + γύρος wie Soyter, sondern von »γιουρντί« (σεγκούνι, türk. örtü), wollende Kopfbedeckung (*Historisches Lexikon*, V/1, S. 174 f.).

402 Panhellenisch von lat. conventus (M. Triantaphyllidis, *Die Lehnwörter der mittelgriechischen Vulgärliteratur,* Straßburg 1910, S. 59).

403 Vyzantios erklärt *τα μάγγανά του* mit »τας έριδας« (Evangelatos, *op. cit.*, S. 145). In der Bedeutung von Streit bei P. Papazafeiropoulos, *Περισυναγωγή γλωσσικής ύλης και εθίμων του ελληνικού λαού, ιδία δε του της Πελοποννήσου παραβαλλομένων εν πολλοίς προς τα των αρχαίων Ελλήνων*, Patras 1887, S. 456 »μάγκανον, το· φιλονικία, έρις«. Kriaras IX 264 f. ohne diese Bedeutung.

404 Ital. burina. Bei Vyzantios als Ausdruck des Betrunkenseins; gewöhnlich »έχει τα μπουρίνια του« als Schlecht-Aufgelegt-Sein (Soyter, *op. cit.*, S. 44, auch Babiniotis, *op. cit.*, S. 1156).

405 *Με τζούκλωσε η πείνα*, von κυκλώνω; siehe auch Ph. Koukoules, »Λαογραφικά σύμμικτα εκ Βάμου της Κρήτης«, *Λαογραφία* 1, 1909, S. 304: »τσουκλώνω· περικυκλώ, στενοχωρώ· μου τσούκλωσε η πείνα = εστενοχώρησεν η πείνα« (Soyter, *op. cit.*, σ.45).

augenfällig, wo das Tsakonische herhalten mußte[406]; im Schattentheater fehlt der Dialekttyp überhaupt[407]. Trotzdem vermittelt das Konstrukt den Eindruck eines Idioms[408]. Das gilt aber *mutatis mutandis* für alle Dialekttypen.

Besondere Aufmerksamkeit darf der Anatolier beanspruchen, die zweifellos in sprachlicher Hinsicht komischste Gestalt des Werkes: Hatzi Savvas aus Kaisareia sollte eigentlich Kappadokisch sprechen, doch Vyzantios hat schon im Prolog festgehalten, daß es sich bloß um eine allgemeine Sprechweise der Griechen aus dem Inneren von Kleinasien handelt[409]. Dermaßen handelt es sich um eine zur Gänze konstruierte Kunstsprache: die systematische Verwendung einer Zusatzsilbe i- am Wortanfang[410] und die Alterationen δ → d (ντ) und θ → t (τ) sind keine Idiomatismen sondern schlechte Aussprache[411], während κ → γκ und der Wegfall des an-

---

406 Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 72 ff. Zum Tsakonischen in Auswahl: G. P. Anagnostopoulos, *Tsakonische Grammatik*, Berlin/Athen 1926, M. Deffner, *Λεξικόν της τσακωνικής διαλέκτου*, Athen 1923, ders., *Tsakonische Grammatik*, Berlin 1881, Th. P. Kostakis, *Λεξικό της τσακωνικής διαλέκτου,* 3 Bde., Athen 1986–87 usw.

407 Soyter faßt zusammen: »Wenn es auch einige örtlich beschränkte Dialekte wie das Zakonische im Peloponnes gibt, so gibt es doch keinen ›peloponnesischen‹ Dialekt. Kein Wunder also, wenn die phonetischen und morphologischen Erscheinungen, die uns in der Rolle des Peloponnesiers der Babylonia entgegentreten, fast nichts Charakteristisches aufweisen, fast in nichts vom allgemein Vulgärgriechischen abweichen. Die Charakteristik mußte sich hier noch mehr als beim Chier, Kyprier und Kreter auf den Wortschatz (*μάγγανον, στέρφα, ανισωστάς, αγκρουμάζομαι, ’πεικάζω, ρεύω, τζουκλώνω* u.ä.) und gewisse Redewendungen beschränken. Die lächerlichen Versuche in der *καθαρεύουσα* (Β΄ στ΄ 19 *πρέπει να μιλώ με μάθησις*) passen insofern gut auf den Peloponnesier, als er allein unter den Gästen sich als Bürger des neuen Königreiches fühlen kann« (*op. cit.*, S. 45 ff.).

408 Vgl. I/5 (Evangelatos, *op. cit.*, S.13 f.), II/5 (S. 30).

409 Soyter sieht die Sache richtig: »Byzantios wollte […] den Anatoliten als einen Raja darstellen, dem durch den steten Verkehr mit Türken die türkischen Laute geläufiger geworden sind als die griechischen, wie er ihn ja auch durch das schwerfällig gutmütige Wesen mehr als Türken denn als Griechen charakterisiert hat« (*op. cit.*, S. 47).

410 *ιστόμα, ιστέκα, ισκυλλί, ιστίχο, ικλέψη, ικρίσι, ισφίχτηκε, ιξαπλωτή, ιξεσκίστηκε, ιξεχνώ, ιψέματα* usw. Dieterich verweist auf ein solches Element in Inschriften aus dem 2.–4.Jh. n. Chr. (*Untersuchungen, op. cit.*, S. 34 ff.), doch Hatzidakis (*Einleitung*, *op. cit.*, S. 328) sieht darin den lautlichen Einfluß des Türkischen.

411 *ντέν, εντώ, νιαβάζεις, ντούλο, ντικό σου, να ντιούνε, Ελλάντα, βράντιασε, ντιέ* (διέ), *μετύση, τέλω, αλήτεια, τρελλάτηκες, τεν’ αρχινήσω, πέτανε, τάρρεψα, μάτε, κατόλου, έπατες, παρετύρι, τα κοιμητούμε, Τεός* usw. (Soyter, *op. cit.*, S. 47). Zum Kappadokischen und Pontischen in Auswahl: R. Dawkins, *Modern Greek in Asia Minor; a study of dialect of Silly, Cappadocia and Pharasa,* Cambridge 1916, V. K. Athanasiadis, *Η σύνταξη στο Ραφασιώτικο ιδίωμα της Καππαδοκίας,* Thessaloniki 1976, N. P. Andriotis, *Το γλωσσικό ιδίωμα των Φαράσων*, Athen 1948, I. I. Kesisoglou, *Το γλωσσικό ιδίωμα του Ουλαγάτς,* Athen 1951, Th. P. Kostakis, *Le parler grec d’Anakou*, Athènes 1964, D. Oi-

fänglichen γ- oder in der Wortmitte -γ- auch anderswo anzutreffen sind[412]. Es gibt jede Menge mündlicher, syntaktischer und grammatischer Fehler[413], z. T. türkische Satzkonstruktionen[414], türkisches Wortmaterial (*βιλαέτι, σάμπρι* [υπομονή], *σεβντάς, κιτάπα, μπουνταλά, τζουμπούσι, σουφράδες, τζανάκια, τζομπλέκια, τζιμπούκια, μπακλαβά, παστουρμά, ταμάμ* [τέλειο], *ιστέ* [δες], *άϊντε, μπακαλούμ* [θα δούμε], *βερ σελάμ* [πέρασε], *αλλάχ τζιζά βερσίν* [ο Θεός να δώσει δυστυχία], *πιρ ολ* [ευτύχησε], *αλέμ* [ίσως], *αρτίκ* [πια], *γιόξαμ* [αλλιώς], *ίλεμ* [ιδίως], *χιτς* [ποτέ], *σάγκιμ* [δηλαδή], *σακίν* [μήπως] usw.)[415].

Die zweite große Bühnen- und Dialektrolle der Stückes ist zweifellos der heptanesische Polizist Dionysios Fante, der die Sprache der Bürokratie nur ungenügend beherrscht[416], doch sein Griechisch ist mit zahllosen Italianismen durchsetzt. In der Alteration θ → τ (*να σούρτη, ορτογραφίες, έρτη*) ist er nicht so systematisch wie der Anatolier, gebraucht jedoch statt des Kreters *τση*, *δαύτος, τίποτσι*[417], *μίλαγε, μουδέ*[418], *μήγαρι[ς], μπα[ς] και,* und in der Lexikalik: *ακροτζερίζομαι, άμε καλιά σου, γιαμά, κακόροικος* (κακορρίζικος), *παντυχαίνω, πινομή* (επώνυμο)[419], *φτακαθαρισμένος*; die

---

konomidis, *Γραμματική της ελληνικής διαλέκτου του Πόντου,* Athen 1958 (*Lautlehre des Pontischen,* Leipzig 1908), G. Drettas, *Aspects pontique,* Paris 1997, A. A. Papadopoulos, *Ιστορική γραμματική της Ποντιακής διαλέκτου,* Athen 1955, ders., *Ιστορικόν λεξικόν της Ποντιακής διαλέκτου*, 2 Bde., Athen 1958–61 usw.

412 *Γκαισαρίας Γκαππαδοκίας* (II/3: 20) gleich nach *Καΐσερι.* Dasselbe in chiotischen und kykladischen Texten des 17. Jh.s (Manousakas/Puchner, *op. cit.*, Panagiotakis/Puchner, *op. cit.*). Der Wegfall des γ- am Wortanfang (*υρέψει, ύρεψε*) ist auch nicht nur zypriotisch (K. Foy, *Lautsystem der griechischen Vulgärsprache,* Leipzig 1879, S. 76), sondern auch chiotisch (»λέπω« αντί γλέπω) (Puchner, »Προσχέδιο«, *op. cit.*, S. 382). Die Aussparung des Binnengammas in Worttypen wie *λέανε, λέω, έλεα, μεάλο, λέοντας* usw. ist ein allgemeines Phänomen vieler Inselidiome.

413 *Ηλληνικά, Κηρτικό* (von türk. Kirid für Kreta), *πάησε, κόπτησε, πούντο … Αρβανίτη;, πατέρα μου χατζή Μουράτη λέανε, εκείνο πέτανε, τι το τέλεις τώρα, – να κάμω άλλο ένα αναφορά* usw. (Soyter, *op. cit.* S. 48 ff.). Ähnliches hat Krumbacher bei Griechen aus dem Innern Kleinasiens in Kydonies beobachet: »[In einer Kaffeeschenke zu Aïdin] bemerkte ich im weiteren Verlaufe des Gespräches mit diesem [einem Mann in der Volkstracht] und den neben ihm sitzenden Griechen eine ganz unerhörte Konstruktionslosigkeit und Formverkümmerung: … Verbindung der Neutralform des Adj. mit einem Fem., mangelhafteste Flexion u.s.w.« (K. Krumbacher, *Griechische Reise,* Berlin 1886, S. 254).

414 *Τραπέζι απάνου, καρδιά μου εκείνο ύρεψε ζέρεμ* (das »επειδή« am Satzende).

415 Soyter, *op. cit.*, S. 49 ff.

416 *μεσ' τση διαόλλοι τη έλληνοι, έχουμε υπόθεσις, τα παρό* [παρόντα], *την Εκλαμπρότη σας* usw. (Soyter, *op. cit.*, S. 51 ff.).

417 »Τίβοτσι« schon im »Erotokritos« (Philippides/Holton, *op. cit.*, Bd. III, S. 1181 ff.).

418 Zusammen mit »ουδέ« schon im »Erotokritos« (*op. cit.*, Bd. III, S. 734).

419 Beim Verhör der Gefangenen (»πιμονή« in der Ausgabe von 1972 scheint ein Druckfehler zu sein,

Sprache der heptanesischen Bürokratie, die er vollkommen beherrscht, ist voll von Italianismen: *Λ' αφάρ ζε σέριο* (L'affar c'è sério), *ακουζάρω* [accusare], *άλτρος κάβος κονταρέμος* (von altro+cavo+contare), *τα άττα, μπαρτζολετάρω* (barzellettare), *μπριμπάντε, μπόγια, κανάγια, καντήλλα* (candella), *α κάζο πενσάτο* (a caso pensato), *γκάουζα* (causa), *κογιοναρία* (von coglionare), *είστε αδιλίτο κριμινάλε* (delitto criminale), *ντελόγκο* (dilungo), *δισπρετζάρω* (disprezzare), *εζαμινάρω* (esaminare), *εζαταμέντε* (esattamente), *φέρμα* (ferma), *ντζόγια* (gioja), *μεριτάρει* (meritare), *νον ζε κάζο* (non c'è caso,), *περσουαδέρω* (persuadere), *σκαπάρω* (scappare), *εσεκάρισες* (von seccare), *σεργιετά οφφιτζιάλε, σιντζιλλάρω* (sigillare), *σορ* (signor), *σπιρτοσύνη, σπορκάρω* (sporcare), *στάντζα* (stanza), *στοκοφίσι* (stoccofisso), *εστουδιάρισες, τάντο μπάστα, τζέρα δι σπάνια* (cera di Spagna), *τζικίνι* (zecchino) usw. Der leicht verständliche Sprachwitz ist den Notariatsakten der Jonischen Inseln vergleichbar[420].

Der Arvanite Tzelios Gegas vertritt kein wirkliches Idiom[421], sondern es geht um das Radebrechen des Griechischen durch einen Fremden: *γουρουνίζω* (γνωρίζω),

denn 1836 ist richtige »πινομή« zu lesen, Evangelatos, *op. cit.*, S. 23 und 107, richtig S. 24 και 26). Dazu Soyter, *op. cit.*, S. 54; doch schon in der »Ifigenia« von Petros Katsaïtis (1720): για πινομή in der Bedeutung για χατήρι (Sp. A. Evangelatos, *Πέτρος Κατσαΐτης, Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω],* Athen 1995, S. 218), vgl. auch »Γλωσσάριον Κεφαλληνίας« (*Νεοελληνικά Ανάλεκτα*, 2, 1874, S. 294) mit der Bedeutung »um deinetwillen, in deinem Namen« (Soyter, *op. cit.*, S. 54). Derselbe Ausdruck auch im »Thyest« (1721) (E. Kriaras, *Κατσαΐτης, Ιφιγένεια – Θυέστης – Κλαθμός Πελοποννήσου. Ανέκδοτα έργα. Κριτική έκδοση με εισαγωγή σημειώσεις και γλωσσάρια,* Athen 1950, S. 358) und in der »Eugena« (1646) (M. Vitti/G. Spadaro, *Τραγωδία ονομαζομένη Ευγένα του Κυρ Θεοδώρου Μοντσελέζε 1646,* Athen 1995, S. 109) sowie in der »Komödie der Pseudoärzte« (»Κωμωδία των ψευτογιατρών« 1745) von Savogias Rousmelis (G. Protopapa-Bouboulidou, *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Athen 1971, S. 118).

420 Soyter diagnostiziert dieselben Rechtschreibfehler, Lehnwörter und Verstöße gegen die Grammatik (*op. cit.*, S. 56): »Die Verderbtheit der Sprache hat Byzantios dem Heptanesier keineswegs angedichtet, wenn er auch viele Wendungen und Wörter aus dem Schatz der italienischen Sprache nach eigenem Gutdünken ausgewählt haben mag. Denn gerade dieses italienisch-griechische Gemisch mit groben Verstößen gegen die griechische Grammatik ist uns durch Urkunden aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts als charakteristisch für den Amtsstil der jonischen Inseln verbürgt. Ein Beispiel ist die Übersetzung eines venetianischen Gesetzes mit über 60 italienischen Wörtern auf vier Druckseiten griechischen Textes. Diese Übersetzung hat *Αθανάσιος Ανδρόνης, Νοτάριος Μπούπλικος της Κερκύρας*, im Jahre 1800 auf Korfu verfertigt; abgedruckt ist sie im Parnassos IX (1885) S.353ff. unter dem Titel *Γλωσσικά*. […] In der Rolle des Heptanesiers ahmt Byzantios mit der Freiheit eines Possenschreibers die damalige italienisch-griechische Mischsprache des Westens nach«.

421 Das hat schon Sandreczki (*op. cit.*, S. 736) gegen Mullach (*op. cit.*, S. 88) festgestellt. »Die phonetischen und morphologischen Erscheinungen in dieser Rolle unterstehen daher keinen Sprachgesetzen und lassen sich nicht wissenschaftlich belegen« (Soyter, *op. cit.*, S. 67).

κρένης (κρίνης), *παλουκάρι, το λευτεριά, το καράβιες, εγώ να το πλερώνης*[422], *ποιος ορέ τόφαγες κουράδιες*. Im Vokabular finden sich »roumeliotische« Ausdrücke: *ορέ, πλιάτζκα, πρα, πω, αδαλέτι*[423]. Von den übrigen Bühnenpersonen gebrauchen die heptanesischen Polizisten ein paar italienischen Ausdrücke, die alte Garoufo verwendet einige phonetische Elemente der nordgriechischen Idiome[424], Kanella spricht gemeingriechisch und der Arzt schmückt seine Ausdrucksweise mit italienischen und französischen Wörtern[425].

Mit der »Babylonia« etabliert sich in den dramatischen Sprachsatiren eine andere Taktik der Lachstimulierung: während die beiden Chioten, der Kreter und der Zypriote in der Tradition der »Korakistika« und der »Geizigen«-Metaphrase von Oikonomos auf die Sprechwirklichkeit der Regionen, die die Bühnenfiguren vertreten, noch einige Rücksicht genommen haben, zeigt Vyzantios die Charaktere des Anatoliers und Heptanesiers von der Sprachrealität existierender Idiome weitgehend befreit und legt ihnen eine konstruierte Kunstsprache in den Mund, indem er selektiv manche phonetische und morphologische Eigenheiten verwendet, hauptsächlich jedoch türkische und italienische Lehnwörter oder ganze Redewendungen, bzw. Deformierungen des Griechischen in Aussprache und Grammatik, die keinem wirklichen oralen Usus entspringen, sondern im Leser/Zuschauer bloß den akustischen Eindruck des Idiomatischen erwecken. Diese Methode erweist sich als viel effektiver und dramaturgisch praktischer als die andere und wird in der zweiten Jahrhunderthälfte fast ausschließlich zur Anwendung gebracht. Zwischen Bühnenidiomen und Sprachwirklichkeit erweitert sich die Kluft; die Sprachsatiren formen ihre eigenen »Dialekte« und ihre eigenen Charaktertypen der regionalen

422 »Die Vermengung der Personen des Verbums ist für den Albanesen insofern charakteristisch, als auch in seiner Muttersprache die drei Singularpersonen ind. praes. akt. in der O-Konjugation, der weitaus die Mehrzahl der albanesischen Verba angehört, ohne Endung sind. Vgl. G. Meyer, Albanes. Gramm., S. 31ff. Auf der Bühne ist diese Vermengung der Personen von komischer Wirkung z.B. III *ιδ΄* 11ff., wo der Polizist die zweite Person *το χτύπησες*, die für die erste steht, auf sich bezieht. Als der Albanese die Verwirrung merkt, ruft er ärgerlich III *ιδ΄* 14 *ορέ εσύ εγώ, εγώ εσύ*, ›ach was! du ich, ich du (das ist einerlei)‹« (*op. cit.*, S. 58).

423 *Πρα* als λοιπόν vielleicht von ital. porro, *πω* als μα, häufig im Munde des Arvaniten. Das *αδαλέτι* erklärt Vyzantios als »μεγαλοπρέπεια« in der Bedetuung von »sehr gut«, »vortrefflich« (arab. adalét – Gerechtigkeit, Miklosich, *Die türkischen Elemente, op. cit.*, S. 5). Weitere Beispiele bei Soyter, *op. cit.*, S. 59.

424 *Πηδί, πηδάκι* IV/4: 15 (Soyter, *op. cit.*, S. 59 f.).

425 Er befindet sich offenbar im Übergang der in Padua studiert habenden Ärzte der griechischen Komödientradition zu den Arztfiguren aus den Molière-Komödien im 19. Jahrhundert: *ζε βουζ ασούρ* (je vous assure), *φούτρε! σάκρε νον δε διού* (foudre! sacré nom de Dieu!) (Soyter, *op. cit.*, S. 60, dazu auch Puchner, *Η μορφή του γιατρού στη νεοελληνική δραματουργία, op. cit.*, S. 105 ff.).

Vertreter, die in der Dramenproduktion mit der Zeit zu Stereotypfiguren gerinnen, was ihren Beruf, Charakter, psychische Befindlichkeit, Kleidung, Habitus, Weltsicht usw. anbelangt.

2.3 »Babylonia« und kein Ende

Vyzantios hat die Lachstategie der konstruierten Idiome auch in anderen Komödien angewendet, ohne jedoch eine eigentliche Sprachsatire zu schaffen. Im »Sinanis« (»Σινάνης« 1838)[426] taucht der Anatolier wieder auf, aber nun nach dem »Geizigen« von Molière in der Spielart des verliebten Greises und Geizhalses[427]; statt dem naiven und schwerfälligen, gutwilligen und sympathischen Anatolier schafft er nun einen komischen und verabscheuungswürdigen Negativhelden[428]. Auch in seinen anderen Komödien treten ähnliche Dialekttypen auf[429]. Doch tritt der Anatolier, in der bösarigen und lächerlichen Version des heiratswütigen Greises mit Vorbild dem »Geizigen« eine nicht unbedeutende Karriere an: 1839 erscheint in Konstantinopel ein Stück »Margaritis; reicher Geizhals und verliebter Greis« (»Μαργαρίτης· πλούσιος φιλάργυρος και γέρων εραστής«) von A. M. T.[430], und kürzlich wurde eine fünfaktige Komödie aufgefunden, »Der liebeswütige Hatzi Aslanis, Held von Karamanien« (»Ο ερωτομανής Χατζή Ασλάνης, ήρως της Καραμανίας«), zuerst 1845 in Smyrna gedruckt, doch nur die zweite Auflage Smyrna 1871 ist erhalten[431]. Es handelt sich um eine satirische Anspielung auf Vyzantios selbst in

426 Sideris schätzt das Stück höher als die »Babylonia« ein (*Ιστορία,* Bd. I, op. cit., S. 122). Es ist immerhin auf drei Ausgaben gekommen (1838, 1864, 1875). Vgl. auch Hatzipantazis, *Η Ελληνική Κωμωδία, op. cit*. S. 54 f. und *pass*.

427 Valsas, *op. cit*., S. 355, auch Soyter, *op. cit*., S. 13 ff.

428 Der Händler Rodanis spricht chiotisch, und der Bankier Kalambakas epirotisch (Zervou, *op. cit*. S. 125).

429 In der »Weiberherrschaft« (»Γυναικοκρατία«) heptanesische Idiome, solche der Dodekanes und das »Roumeliotische« (Evangelatos, *op. cit*., S. κα΄). Zur Handlung Soyter, *op. cit*., S. 14 f.

430 Ladogianni, *op. cit*., Nr. 142.

431 G. Kechagioglou, »Η παράδοση των Φαναριωτών και του Χατζησλάνη Βυζαντίου στη μικρασιατική ›καθ' ημάς Ανατολή‹: η σμυρναιϊκή κωμωδία *Ο ερωτομανής Χατζησλάνης, ήρως της Καραμανίας* (1845, 1871)«, *Ο έξω-ελληνισμός, Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη 1800–1922*. Επιστημονικό Συμπόσιο 30 και 31 Οκτ. 1998, Athen 2000, S. 177–195. Einziges Exemplar in der Bibliothek des British Museums. Erwähnt auch bei Chr. Solomonidis, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657–1922),* Athen 1954, S. 329. 1841 und 1843 war die »Babylonia« in Smyrna aufgelegt worden, 1845 wurde sie gespielt (*op. cit*., S. 59). Vgl. auch A. Hatzidimos, »Σμυρναϊκή Βιβλιογραφία«, *Μικρασιατικά Χρονικά* 4 (1948), S. 340–410, 5 (1952), S. 295–354, 6 (1955), S. 381–497, Nr. 653 (S. 386 f.).

der Form von Sinanis; die Abbreviation des Autorennamens verweist wahrscheinlich auf E. Misailidis (1820–1890) und seine Satire auf die Stadt Smyrna[432]. Die Satire bringt den reichen Grundbesitzer Hatzi Aslanis aus »Karamanien« (Südost-Kleinasien), nun bejahrter Großhändler in Smyrna, auf die Bühne, seinen Schreiber und Sprachlehrer Leonidas aus Kydonies, den jüdischen Makler aus Thessaloniki Ham Solomon, den armen Schuster Larezos aus Tinos mit seiner Frau und Tochter (Maroula ist das Wunschobjekt der wallenden Emotionen des bejahrten Hauptheldenden), die in einem armenischen Haushalt arbeitet (Hausherr ist Chambartzum und seine Frau Meriem); daneben gibt es noch den Maurer und Anstreicher aus Mytilene Manolielis mit seinem Ziehsohn Stratelis, dem Liebhaber der Maroula Kapitän Gerasimos aus Kefalonia, mit den Matrosen Charalampis und Dionysis, sowie einen türkischen Militärhauptmann mit seinen Polizisten. Mit Vorbild die smyrnäische Version des »Geizigen« entwickelt sich eine tragikomische konventionelle Komödienhandlung[433], die sowohl auf den »Sinanis« paßt wie auch auf den »Karpather« (vgl. in der Folge), in der Beschreibung der freien Sitten im kosmopolitischen Handelshafen auch auf »Mise Kozis« (1848). Auch hier ist die Welt polyglott: neben dem Türkischen des Helden ist Armenisches und Hebräisches zu hören, während die Italianismen des Heptanesischen direkt auf die »Babylonia« verweisen[434], wie auch der Speisenkatalog mit den Mißverständnissen, die Lieder der Dialekttypen, das lange Gelehrtenwort, das im Halse stecken bleibt (wie in den »Korakistika«, hier eine 23silbige Galanterieformel für die Braut *in spe*); reichhaltig ist das Schimpfwortrepertoire des liebeswütigen Hinterwäldlers aus Anatolien. Aus den bisher veröffentlichten Auszügen[435] ist der direkte Einfluß der »Babylonia« abzulesen. Der Typ des Hatzi Aslanis scheint keine wesentliche Nachfolge gefunden zu haben[436].

In einem ähnlichen geistigen Klima und in noch engerer Abhängigkeit von der »Babylonia«, doch in einer weit unmoralischeren Atmosphäre in Konstantinopel spielt die sittenbeschreibenden Komödie »Mise Kozis« eines Anonymus (Δ. Γ. K***), gedruckt in der Bosporus-Metropole 1848[437], eine der eigenartigsten Sprach-

432 Kechagioglou, *op. cit.*, S. 181.

433 *Op. cit.*, S. 184 ff.

434 *Op. cit.*, S. 186 f.

435 *Ibid.*, S.188 ff.

436 Mit einer Ausnahme: in der Komödie »Der Satan« (»Ο Σεητάνης« 1868) gibt es einen türkischen Richter, der ein ähnliches phantastisches Idiom spricht (W. Puchner, »Οι ντοπιολαλιές στους θεατρικούς ρόλους της ελληνικής κωμωδίας του 19ου αιώνα. Μια συμπλήρωση«, *Πορείες και σταθμοί*, Athen 2004, S. 247–254, bes. S. 253).

437 Ladogianni, *op. cit.*, Nr.146.

satiren des 19. Jahrhunderts: reich an Schimpfwörtern und lockeren Reden ist sie mit türkischen Wörtern und ganzen Sätzen derart überladen, daß sie für ein Athener Publikum der Zeit unverständlich wäre; die Handlung spielt überdies in einem Bordell (κερχανάς) mit Hauptperson einen Chioten als Zuhälter (καλπακτζής), der seine Kunden zum besten hält, die aus allen Dialektregionen Griechenlands stammen, sowie auch die Dirnen selbst[438]. Im Dialektgebrauch befindet sich der Text in der Tradition der »Babylonia«, in der Intensität dieses Mittels allerdings bewegt er sich nahe an der *poesia maccheronica*. Keine andere Sprachsatire des 19. Jahrhunderts ist derart idiomatisch. Von Handlung kann man nur ansatzweise sprechen: Akt I spielt in einem armenischen Kaffeehaus am Bosporus, wo der schlaue Chiote seine Kunden trifft und ihnen Mädchen für ein erotisches Stelldichein verspricht; in Akt II setzen sie über den Bosporus und finden sich im Haus der κοκώνα Μαριόλλα ein, die Dialekttypen zahlen *in advance*, doch der Chiote bringt ihnen bereits reifere Damen, die die Kunden mit dem Hinweis zurückweisen, daß sie »Frischeres« im Sinne hätten; mit den Musikanten kommen auch die Mädchen, der Chiote prahlt mit seiner eigenen »Eroberung«, die die Gelüste auch der anderen erregt; es entsteht ein Streit um ihren Besitz, Mise Kozis bringt die Polizei und alle landen im Gefängnis. In Akt III verfolgt man zuerst einen Streit der Mädchen, im Gefängnis verfassen die Kunden einen Vorkommensbericht, doch der Chiote befreit sie in der Hoffnung, ihnen noch mehr Geld abknöpfen zu können; aber auf der Straße verprügelt man ihn, und ein gerechter türkischer Polizist schickt ihn in die Verbannung nach Smyrna[439]. Viele Motive der »Babylonia« sind reproduziert (das Fest mit den Liedern, hier der »Mädchen«, Trunkenheit, der Streit, der Eingriff der Polizei, Gefangennahme und Befreiung), aber auch neue Motive kommen hinzu:

---

438 Wiederausgabe von Kostas Valetas, »Ο Μισέ Κωζής. Κωμωδία αστεία. Συντεθείσα και εκδοθείσα υπό Δ.Γ.Κ… Προλεγόμενα – Γλωσσάρι Κώστας Βαλέτας«, *Αιολικά Γράμματα* 28, Heft 170 (März-April 1998) S. 97–160, Vorwort S. 99–115, Text S. 116–153, Glossar S. 155–160. Der Herausgeber hat einige Eingriffe in die historische Orthographie vorgenommen und einige türkische Passagen übersetzt (S. 114). Neben den Erklärungen türkischer, albanischer, italienischer und slawischer Ausdrücke vom unbekannten Autor selbst hat der Editor ein neues Glossar hinzugefügt, das für die Lektüre zwar hilfreich ist, jedoch ebenfalls ganze Textpassagen unerklärt läßt. Daß der Text völlig unbekannt sei, stimmt freilich nicht (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 146, Th. Hatzipantazis, *Το Κωμειδύλλιο,* Athen 1981, S. 38, 43 f., 77, 108 f., 152, Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit.*, Bd. I, S. 125 und Spathis, *Αλεξανδροβόδας*, *op. cit.*, S. 385), in älteren Literatur- und Theatergeschichten ist er allerdings tatsächlich nicht aufzufinden.

439 Eine neuere Studie hat versucht, diese »Komödie« ihrer freizügigen Atmosphäre nach mit dem osmanischen Schattentheater in Beziehung zu setzen: A. Stavrakopoulou, »*Μισέ Κωζής* (1848): πολυπολιτισμικά νυχτοπερπατήματα στην οθωμανική Κωνσταντινούπολη«, *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Heraklion 2007, S. 67–82.

die fünf Mädchen, die Prologszene im armenischen Kaffeehaus, der Steit um die schöne Smaragda, es gibt keine Verwundung, der Chiote befreit die Kunden aus dem Gefängnis, wird geschlagen und aus der Stadt verwiesen. Das Aktionsskelett ist jedoch im wesentlichen dasselbe, ja selbst die gleichen sprachlichen Mißverständnisse werden reproduziert, allerdings ohne die ideologische Funktion, die sie in der »Babylonia« hatten, und mit anderem idiomatischen Material. Die türkische Polizei spricht *katharevousa*[440]. Wir befinden uns im Milieu der Unterwelt der Bosporus-Metropole in der Epoche des *tanzimat* mit den westlichen Reformen (die Dirnen kommen aus Marseille, der Heptanesier ist britischer Staatsbürger, die Lieder sind im Modestil der *chansons* der Zeit gehalten und repräsentieren die westliche Bürgerkultur)[441], von der grotesken Truppe der Dialekttypen unterscheidet sich nur der praktisch denkende und ruhige Lazos sowie der clevere und betrügerische Chiote, alle anderen sind streitsüchtige Prahlhänse und erosversessene Leichtgläubige, die sich mit Schimpfkanonaden in allen Sprachen »verständigen«, sich gegenseitig bedrohen und schlagen und auch gegenüber den »Mädchen« ein grobianisches Verhalten an den Tag legen, zwielichtige Gestalten der Unterwelt, so als handle es sich bei dem Werk um eine vulgäre Variante *de profundis* der »Babylonia«. Der unbekannte Autor behauptet im Vorwort, in ungewollter Ironie oder mit gewolltem Zynismus, daß er das Stück zur Verbesserung der Sitten für die Jugend geschrieben habe[442].

Die Dialekttypen sind folgende: Mise[r] Kozis spricht chiotisch, der Arvanite »roumeliotisch« (singt auch ein »balkanisches« Lied, dann ein Kleftenlied), der Heptanesier, der Laze, der Mann von Tinos, die *kokona* Mariolla von Psomatheia, ihre stotternde Schwiegertochter, Smaragda und die Dirnen Katingo, Elengo, Foteini und Anesto, die armenischen Musikanten, der jüdische Fährmann, der armenische Kaffeehauswirt, der türkische Polizist und die Soldaten. Die türkischen Exekutivorgane sprechen *katharevousa*, die käuflichen Mädchen *dimotiki* (mit Türkisch durchsetzt), ihre Lieder sind im Stil der Operette gehalten und stehen für die Westorientierung der Metropole des Osmanischen Reiches in der Reformepoche. Einen Sprachgelehrten wie in der »Babylonia« gibt es hier nicht. Das Osmanisch-Türkische als offizielle Sprache nimmt mächtig überhand, vor allem bei den Armeniern und dem »γιαουντή« (Juden), der sie über den Bosporus setzt, aber auch bei

440 Im Gegensatz zum »Hatzi Aslanis« oder dem osmanischen Karagöz.

441 Dieses Element wird in den späteren griechischen Komödien aus Konstantinopel noch stärker werden. Zur *alafranga*-Periode nach 1840 vgl. S. Faroqhi, *Kultur und Alltag im Osmanischen Reich. Vom Mittelalter bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts,* München 1995, S. 274–299.

442 Valetas, *op. cit.*, S. 116.

der alten Mariolla und ihrer Schwiegertochter, die sich nur gegen Stückende etwas mehr des Griechischen erinnern. Neu ist nur der Mann aus Tinos, der Laze entspricht dem Anatolier; der Zypriote, Peloponnesier und Kreter sind verschwunden. Das Stück spiegelt die soziale Realität der Bosporus-Metropole. Neben den idiomatischen Standardelementen, die nun schon Tradition geworden sind, werden vor allem die Sprachmißverständnisse betont[443].

Die deutlichste Dialektprofilierung hat der Chiote. Neben der sprachlichen Semiotik gibt es nun auch *dromena*: wenn er geschlagen wird, rutscht ihm regelmäßig seine schwarze Kopfbedeckung (καλπάκι) bis auf den Mund hinunter; als »Markenzeichen« seines Idioms verwendet er *μπάρεμου* und die stereotypen Schimpfformel *διαβόντρου γυιοί* (*κουλούκι, κόρες* usw.) Phonetik: -α → -i (*τώρη*)[444], ο → ου *χρουσέ μου υιέ, τόνε ψούνισα, βούϊδι,* ε → ο *ποπώνια* (πεπόνια); Morphologie: Wegfall des anfänglichen δ-: *έν* (δεν), *έ* (δε), *έτενε* (δέτενε), Anhängen von -ν oder -νε: *χαιρούστεν, αμέστεν, αντέστεν, ελάστεν, μούρτεν, κάνετεν, εμπάστενε, κάνετένε, εδώστενε, καλάστενε, λέτενε, θέτενε, ανοίξετένε, θα ζουλέψετένε, ζευκάρωμένε,* usw. Er verwendet *ίδα* (ίντα), das Binnengamma entfällt: *εώ, φύανε, μεάλο, πιάδι* (πηγάδι), seltener kommt der Tsitazismus vor (*τούρτζικα*), Nachstellung der Pronomen (*είπεντέ του τα, ηκατάφερά το,* manchmal zusammengeschrieben wie in *φέρετέμουτα,* usw.), Wegfall von Binnen-Eta (*καμένος* für καημένος)[445], auf η- statt ε- im Aorist (*ήρεσεν, ήκαμα, ήβαλα, ήδωσα, ήφερα, ήγδυσα, ήκοψα, ήπταιξα,* usw.). Dazu kommt der Wegfall des endgestellen -ν in der 2. Person plur., die Endung -ις statt -α (*γλίγωρις*), Verlängerung auf -τις (*επειδήτις*), wiederum *αυτουνούς, καβγαλαστίσετεν* (καβγαδίσετε), *ηλλαζούμουσα*, *μπόρουμου* (μπορούσα), das übliche *οχονούς, όσκε, όσκαι, γρίκα, βρε, άματις, σημάρματα, κακόσορτος,* aber auch *το ούρος*, der häufige Ausruf *οχουτό, σάνκι* (σαν), *δεν πατζάρει* (δεν πειράζει). Manches davon bleibt durchaus fraglich, weil der Drucktext von Dittographien nur so strotzt, von orthographischen Variationen und Inkonsequenzen, Druckfehlern usw. Interessant

443 Kozis: *έν καταλαμβάνω την οθωμανικήν διάλεκτον,* der Albaner mißversteht *σαμσάρης* (μεσίτης) als *σερσέμης* (χαζός, μπουνταλάς), der Laze interpretiert das *καπιτάλι* des Heptanesiers als *καφτάνι*, was jener wiederum als *καφουτάνι* (caffettano) auffaßt, dieser als *γκαπετάνιο,* das *γιαμά* des Heptanesiers versteht der Laze als → *γαίμα,* alb. *κάϊτι* → Laze *κάτιν* (γατί), Chiote: *βούϊδι* → Laze *βράδυ,* Tinos: *αντίο* → Laze: *ένα ντύο,* Hept.: *μη μας σεκάρης* – Laze.: *φυσέκι,* Tinos: *καϋμένε* – Hept. *καμένε,* Laze: *πλλοί* → Alb.: *πουλί,* dann *Πόλη,* Tinos: *ήχασες τζ' εσύ τα πασχάλια* → Alb.: *ορέ πού είναι πασκαλιά,* Alb.: *πάσκα* → Laze: *μπασκά* (άλλο), Laze: *λαγκεύω σε*, Hept. fragt, ob das »αγαπώ σε« bedeute, Hept: *μα έτζι μίλιε γιαμά να γροικά ένας τον άλλον διάολ' έπαρε το κολοκούκουρό σου* → Laze: *Ενώ γιαμά μαμά ντε έχει,* Hept.: *στραπάτζο* → Laze: *μπάτζο* usw.

444 Wie in der »Babylonia« (Soyter, *op. cit.*, S. 29) und der chiotischen Dramatik des 17. Jh.s.

445 Auch in der chiotischen Dramatik des 17. Jh.s (Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 390).

ist die Wortform *(άγια) κιούρα* (κυρά) für die Gottesmutter[446]. Dieses Repertoire von Idiomatismen wird ergänzt durch Ausdrücke wie *νά μπόσικους* (απρόσεκτους), *πισπιρίζετεν* (μουρμουρίζετε), *μπιτίρτισα* (τελείωσα), *μου τα καψαλίσανε* (με γελάσανε, »με κάψανε«), *αφερούμου σου* (μπράβω σου, aferim), *σουρώνω* (στραγγίζω, ξεζουμίζω, τους παίρνω τα λεφτά), *παΐδα* (κοπέλα, κόρη), *καλούπι* (καλπάκι), *τα κοπελούδια, γιαβουκλής* (αγαπητικός), *μουσούδα, ρουθουνίζετεν* (ροχαλίζετε), *έτζι πράμα* (αυτό), *μνημούρι*[447] usw., die keineswegs ausschließlich chiotisch sind; dazu kommen Italianismen *μουσιού, πόντζι* (alkoholisches Getränk), *ποντζίδικο, μποτέγκα* (μαγαζάτορας, Erklärung des Autors), *καπάρο* (caparra, προπληρωμή)[448], *καπιτάλι, προβιζιόνα* (προμήθεια), *παγάρω, αβοντραρίζω* (von avventore), *κουαλιτά, σκαρπίνια* (παπούτσια) usw., jedenfalls weniger als im Fall des Heptanesiers. Dazu kommen noch Sprichwörter und Redensarten wie *μην την πάθω χιώτικη, μου την έπαιξε χιώτικη, δύο γαδάρων άχυρα έν είσται άξιοι να μοιράσετένε, εκατούρησα το πιάδι* (πηγάδι), *να χάσετεν τ' αυγά και τα πασχάλια, παλιά μας τέχνη κόσκινο, μα κάμε καλό του γαδάρου το χωριό,* die jedenfalls panhellenisch sind. Die Chioten-Figur zeigt sich in ihrem Ausdruckrepertoire traditionell gefestigt; deutlich wirkt noch die »Babylonia« nach.

Ähnlich auch der Laze (Τραπουζαλή, im Mund des Heptanesiers, aus Trapezunt), der gern die Endsilbe *-γγε* anhängt (*καλημέραγγε, καλάγγε, είνγγε, έχουνγγε, άκουγέμεγγε, έχετέγγε, γίνομαίγγε*); auch wiederholt er häufig *ουλάν/ολάν* (μωρέ), *λαγκεύω σε* (αγαπώ σε) und *κιόπογλου* (σκύλου γιέ, köpek-oglu, Hundesohn). Wie der Anatolier in der »Babylonia« bestätigt er gern das Gesagte mit einem endgestellen *για*; im übrigen gilt *έν* = δεν (selten), af → au (*αουτός, αουτά, αουντιά* – αυτιά), δ → ντ (d), θ → τ, π → μπ (*να μπιώ, μπίσω, μπράμα, μποιήσωμεν*) und κ → γκ (*γκαλώς ώρισες), anagrammatismos* im Fall von *τερλάτηκες* (τρελάθηκες); unter den Turzismen herrscht der Häufigkeit nach *γιόξαμ* (διαφορετικά) vor, *άνταμ* (*αντάμ*, άνθρωπος), *μπιτούν μπιτούν σεϊτάν* (ολότελα διάβολος), *χαπίς* (hapis, Gefängnis)

---

446 In der Καπέλλα Καζάτζα (capella Casazza) auf Naxos gibt es eine Kapelle, die »η Κιούρα Καπέλλα« (mit einer Wunderikone der Panagia) genannt wird, Sitz der Bruderschaft »del Santissimo Corpo di Christo«, die im 17. Jh. von den Jesuiten als Kollegschule benützt wurde. Es hat sich auch ein Buch der Schenkungen und Zuwendungen an das Kloster erhalten, »Repertorio dei Beni della Kiura Capella« (I. N. Della Rokka, »Η Καπελλα Κασάτζα, η Αδελφοσύνη και η Εμπορική Σχολή Νάξου«, *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών* 4, 1964, S. 439–468 und W. Puchner, »Θεατρολογικά, εκκλησιαστικά και λαογραφικά της παλαιάς Νάξου«, *Κείμενα και αντικείμενα,* Athen 1997, S. 149–198, bes. S. 158).

447 Schon im »Herodes«-Spiel der Kykladen (Puchner, *Ηρώδης ή η σφαγή των νηπίων, op. cit.*, S. 209).

448 Auch in den »Diloudia«, den komischen Zwischenspielen in der kykladischen Demetrius-Tragödie (Panagiotakis/Puchner, *op. cit.*, S. 322).

usw. In jedem Fall ist der Sprachgenuß geringer als beim Anatolier in der »Babylonia«. Sein Charaker ist auch ähnlich: treuherzig, friedlich, praktisch und gerecht. In der turkophonen Umgebung dieses Milieus kontrastiert er freilich weniger, daher verleiht ihm der Autor mit dem angehängten *-γγε* und dem ungewöhnlichen *αουτός* leicht erkennbare »Markenzeichen« seines Idioms, die wie Leitmotive funktionieren.

Das gilt bis zu einem gewissen Grad auch für den Heptanesier, der laufend den »Teufel« im Munde führt und jeden Satz mit *γιαμά* beginnt, ähnlich dem Polizisten in der »Babylonia«[449]. Die Dialektfarbe kommt vorwiegend von den italienischen Lehnwörtern: *πουμπλικάρετε, εποuπλικαριστήκαμε* [sic] (ξεφτιλιστήκαμε), *ντόνκα* (dunque), *καπίρω* (καταλαμβάνω), *φαλίρω* (χάνω), *καπιτάλι, κούριασε* (»λούφαξε« nach dem Editor; von coricarsi), *μπόστα* (Post), *αβίζο* (avviso), *σεκάρε* (seccare), *παγάρουμε, κόντο, παρτίρουμε* (αναχωρούμε), *τζα* (gia), *μάνκο* (manco), *δεν πακιάρει τίβοτζι* (δεν πειράζει, von pacciare)[450] usw.; es gibt auch griechische Verben mit italienischer Endung: *στελιαρίζω, τουφεκιάρω*. Er gebraucht auch einige Turzismen wie *σερμιγιέδες* (πουτάνες) und *καρσί* (αντίκρυ). Die eigentlichen heptanesischen Idiomatismen sind nur wenige[451]. Gegen Ende fallen die gehäuften Tsitazismen auf, die sonst den Mann aus Tinos charakterisieren[452], Anzeichen dafür, daß die Dialektverteilung keineswegs systematisch und schnittklar ist. Bezüglich der Charaktereigenschaften zeigt er sich gewalttätig, grobianisch, prahlend, in einemfort den Teufel anrufend (*διαόλου παλιότουρκε, διάοτζε, στο διάοτζο*, *διαότζος* usw.).

Gleichermaßen abscheulich ist auch das Benehmen des Schusters von der Insel Tinos; auch er führt beständig den Teufel im Mund (*διάοκα*, *διαόλλου κόρ'*, *δια-*

449 Soyter, *op. cit.*, σ.54.

450 Weiters: *τόνε φουνδάρουμε* (fondare, τον βάζουμε στο fondo, »και πα να βγάλει μύδια«), *γαρνιμέντα* (συνοδευτικά), *μου σκότισες το τζερβέλο* (cervello), *ήρτε να μας σκοτίζει τα κογιόνια* (coglione), *κογιοναρίες* (coglioneria), *κόντο, στραπάτζο* (κατάχρηση), *στελέτο* (μαχαίρι), *μπαρτζολέτες* (barzelletta), *σφινταρίζομαι* (sfidare), *νατζιόνε, να γοδέρομε* (von gaudio), *μεριτάρω* (meritare), *τζάλου* (giocare, παίξε), *σονάρισέ μας ένα βάλσι, περ φόρτζο* (εξ ανάγκης), *περ κάζο* (κατά τύχη), *πατζιένζα* (υπομονή), *περ τέρρα περ μάρε*, *κάζο, απαρτενέρω, κόμε σι ντέβε* (come si deve, καθώς του πρέπει), *σεκρέτο* (μυστικό), *αβιζάρω* (ειδοποιώ), *παρτικολάρε, να εξαμιναριστεί* (να εξεταστεί), *ντισγράτζια* (δυστύχημα), *κομπανιάρω* (συνοδεύω), *αλλαργάρω* (ανοίγομαι, ελευθερώνομαι), *σούμπιτο* (αμέσως), *περσουαδέρω* (πείθω), *γκούστο* (όρεξη), usw.

451 *ολωνόνε*, *εκειόνε, μωρέ, γιαμά, μπουτζωθήκετε* (χωθήκατε), *τίβοτζι, μπατέρα, άματζι,* (chiot. »άματις«) *φουκιάζω, φουγιάζω* (φωνάζω, auch in der »Babylonia«), *τα καλιότερα, εγγάλη* (αγκάλη), *το γάλας*, *στην γκρίσ'* (κρίση, δικαστήριο), *πισπιρίζω* (ψιθυρίζω) *κακόροικος* (κακομοίρης), *αγκρουμαστούμε* (auch zypriotisch, Kriaras, I 389).

452 S. 149: *Μα μωρέ κακόροικε, γιατί να τζης πληρώσης τζης γυναίκες και τζου παιχνιδιατόρους; που τζα δεν εκάναμε τίβοτζι με τζης γυναίκες*.

όλλου κάτζα, *διαόλλου ζερζεβούλη* usw.). *Couleur local*e erhält er durch die Schusterwerkzeuge: *λύχνο των τζαγκάριδω* (Schimpfwort)[453], *φαλτσέτα* (falcetto), *μεζουράρω* (μετρώ, σχεδιάζω), den häufigen Tsitazismus (κ → τζ, *τζε, τζοίταξε μωρέ τα μάγουλατζ', τζη τζοίταξε*) und andere morphologische Eigenheiten: χ → θ (*έρθεσαι),* Wegfall von Vokalen (*κάθσε κοντά μ', έρσ' α σε κάμω φαντέσκα* – έρχεσαι να σε κάνω πόρνη, *δεν τον παντρέβς, ζπούκι* -τσιμπούκι, *κάμτε, το καλπάκσ'* – το καλπάκι σου, usw.), Wegfall des Binnengamma -γ- (*να τραουδήσουμε, έει* – έχει), und Endungen wie *γραφάδα, κουκάτζα, φασουλάτζα* κτλ.[454]. Sonst finden sich eher kretische Spracheigenheiten wie *ίντα χαμπάρια, ήλαβες, κωμέδια, γρίκα, ίντα λοείς* (λογής), *αψά αψά* (γρήγορα), *σύρε πάνε φέρετα, άμετ' απ' εδεπά, έλα δεπά,* auch Idiolektelemente wie *δε μπατζάρ'* (δεν μπαρκάρω), *ζουραφίζω* (ξυρίζω) und *ρουχνίζω* (ροχαλίζω). Einige italienische Lehnwörter ergänzen das Bild: *ραντέσκες* (πόρνες, randesca), *παρτικολάρε* (ιδιαιτέρως), *Καζελαρία* (cancellaria). Lokalfarbe geben aber vor allem die Sprichwörter: *να του παίξ' καμιά να του φανεί ο παπάς βούϊδι κι ο γάδαρος μουλάρ!, γιατί η κοιλιάμ' παίζει σαν των ατζιγκάνω το ρολόϊ,* usw. Das Idiom von Tinos ist eher selten; es wird auch in der Komödie »Die Tochter von Apergis« (»Η κόρη του Απέργη« 1868) von P. D. Zanos gebraucht[455].

Der Arvanite gehört zur Familie der Grobiane aus Ioannina in den »Korakistika« und dem Arvaniten in »Babylonia«, der den Kreter verwundet, bis hin zu den Roumelioten in der komischen Idylle und den Revuenummern bzw. dem Barba-Giorgos aus dem Schattentheater[456]. Er ist neben seiner Sprache auch durch eine charakteristische Handbewegung gekennzeichnet: er zwirbelt laufend seinen Schnurrbart, vor allem wenn er in Zorn gerät; der Laze nennt ihn Αρνάουτ, Αλβανήτ', der Heptanesier Ρουμελιώτη, der Schuster aus Tinos sogar »τζάκονα«. Er verwendet einige unverständliche arvatinische (»balkanische«) Brocken, sein Leitmotiv ist *ανασινά τζίφσατα τίγγρατα* (γαμώ τη μάνα σου) und *κιφσάτεμενε* (mit ähnlicher

---

453 Möglicherweise hängt das Stück mit dem »Hatzi Aslanis« zusammen, wo auch ein Schuster aus Tinos auftritt. Darauf könnte auch die »Verbannung« des Chioten nach Smyrna am Stückende weisen.

454 Außer der Vokaleliminierung im Wortinneren finden sich keine Elemente der nordgriechischen Idiome, die den Dialekt von Tinos kennzeichnen sollten (Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 55 f.). Vgl. auch G. I. Dorizas, *Το γλωσσικό ιδίωμα της Τήνου με λέξεις και φράσεις,* Athen 1973. Der Autor kopiert die Spracheigenheiten des Schusters von Tinos aus dem »Hatzi Aslanis«.

455 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 451.

456 Dazu W. Puchner, »Η μορφή του Ρουμελιώτη στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα«, *Καταπακτή και υποβολείο*, Athen 2002, S. 191–201.

Bedeutung). Sein Vokabular ist aus der »Babylonia« bekannt[457]. Er verwechselt auch die Artikel (*το κοκώνα Μαριόλλ*) und gebraucht Redewendungen wie *σε σκατώνω το κούτελο, ούτε φέτος ούτε το καλοκαίρι, θα πιω το αίμα σου σαν το ντίντιο*[458]. Er ist ein besonders grobianischer Prahlhans ganz wie in der »Babylonia«.

Die alte Bordellmutter Mariolla spricht mehr Türkisch als Griechisch. Ihr Idiom ähnelt in manchem dem des Lazen[459]. Der jüdische Fährmann spricht fast nur Türkisch, wie auch die armenischen Musikanten und der Kaffeehausbesitzer im I. Akt. Die Mädchen erscheinen »europäisiert« (*αλλά ιγγλέ*), die Instrumente nennen sie *λαλούμενα* oder auch *παιχνίδια*[460], verwenden z. T. ein eigenes Idiolekt (*σουλουμαδιάζομαι* – πασαλείφομαι, *μουτσουνάρα* – πρόσωπο), aber gewöhnlich sprechen sie *dimotiki* mit einigen Turzismen (z. B. *νισάφι* insaf, έλεος); auch sie verfügen über ein reiches Schimpfwortrepertoire: *διαόλλου πουτάνες, συκτίρ* (sikdim, Aor. von sikmek, συνουσιάζομαι) usw. Im allgemeinen ist der Dialektgebrauch unscharf und nicht frei von Überlappungen und Verwechslungen. Der unbekannte Autor greift auch zu phantastischen Idiomatismen. Mehr als phonetische oder morphologische Elemente sind Lehnwörter gebraucht, auch leitmotivartige Aktionen. Ein Großteil der Satire erschöpft sich in Schimpfkanonaden, prahlerischem Auftreten, Streit

---

457 *ορέ, ορέ χαντάκωμα, όρε ντε, ορέ τζεκ πρε, μπρε, άμ ντε, ντιπ, πω πω, ούλα, για τώρα για, επιταυτού, πεικάζω, βιλαέτι, καπαματζής, μπόϊ, τζέκια* (δεμάτια), *κίτζι* (πρύμνη), *καρά καλπάκ* (so nennt er den Chioten mit der schwarzen Mütze), *κατζίκι μπουρμά* (της σούβλας), *γόνος* (μικρό γίδι), *τζούπα* (τσούπρα), *αδαλέτι* (πρόγευμα), *κάϊτα* (γκάιντα), *κάϊτι* (κάτι τι), *σιακά* (χωρατό), *γκλάβα* (κεφάλι), *φιλήντα* (πιστόλι), *τώρα μπιτίσαμε το σουφρά* (τελειώσαμε τα φαγητά που ήταν στο σουφρά) usw. Vgl. auch Soyter, *op. cit.*, S. 56 f. Zum roumeliotischen Idiom auch Th. Papathanasopoulos, *Γλωσσάρι ρουμελιώτικης ντοπιολαλιάς*, [Athen] 1982.

458 Offenbar ist eine Form von Vampirismus gemeint (D. Burkhart, »Vampirglaube in Südosteuropa«, *Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas,* Berlin/Hamburg 1989, S. 65–108). Als »didi« oder »didici« sind Mittwinterverkleidungen bekannt, die im Zentralbalkan auf satirische Weise die Ahnen repräsentieren (N. Kuret, »Die ›Alten‹ in den Maskenumzügen Südosteuropas«, *Etnografski i folkloristični izsledvanijia. FS Chr. Vakarelski,* Sofija 1979, S. 53–59), allerdings keine Vampireigenschaften besitzen.

459 δ → ντ (*εντώ, ντεν, πέτανε*), β → d (*ντιάζεσαι, ντώσει),* δ → γ (*γιάφορο, γιάβολο*), β → γ *(γλέπεις),* θ → τ (*ταρρεί*), Wegfall von γ- oder χ- am Wortanfang (*ρόνο* – χρόνο, *κακορόνο νάχετε, λίγορις* – γρήγορα), Ausfall des Binnenkappa -π- (*ταμλά* -ταμπλάς), wie der Laze auch *τερλάτηκες*, sie verballhornt Wörter wie *πίτζικο* – πιτσιρίκος (*πάενε ρουμπρούμου σπίτι* – πήγαινε στο σπίτι του γαμπρού μου), auch sie verwendet *για* am Satzende (*εδώ τα φέρει για;*), *δεδίμ* (είπα, wie der Kreter in »Babylonia«), *εϊβάχ, τζάνουμ* (ψυχή μου) usw. Vgl. auch *καρναμπίτ* (κουνούπι), *κριάτζες* (κρέατα), *ζευζέκηδες, σιάπκα* (καπέλο); sie verfügt über ein reichhaltiges Schimpfwortrepertoire (*γιαβόλου, γιαβόλου κόρες, συχτίρ* κτλ.) und sprichwörtliche Redensarten wie z. B. *επήγε για μαμή και τάρτει για λεχούσα.*

460 Kozis versteht nicht: *»πήτε μου ρωμαϊκά, έν καταλαμβάνω ελληνικά«;* erst *παιχνίδια* versteht er als gleichbedeutend mit *σημάρματα*.

und Schlägereien, sowohl im wie vor dem Bordell, was das Einschreiten der Polizei hervorruft. In seinem albtraumhaften Primitivismus in der kosmopolitischen Unterwelt der Bosporus-Metropole handelt es sich um eines der eigenartigsten Werke der griechischen Dramatik des 19. Jahrhunderts.

Aus dialektologischer Sicht bewegt sich das Stück z. T. am Rande des noch Verständlichen; vor allem die ausgedehnten türkischen Passagen waren für ein griechisches Publikum, außerhalb des Osmanischen Reiches, unverständlich. Um die Jahrhundertmitte führen die rein sprachlichen Strategien der Lacherzeugung an eine Rezeptionsgrenze, die sowohl von den Schauspielern her wie vom Publikum gezogen worden ist: der übermäßige Gebrauch der Idiome gefährdet letztlich den Erfolg. Die Tendenz geht daher in Richtung Verwendung weniger gleichbleibender Dialektelemente, die als Leitmotive und Erkennungszeichen fungieren, welche sich vorwiegend auf die Lexikalik und die Lehnwörter stützen, und in Wiederholung und Klimax immer wieder neu bestätigt werden; dazu kommen in zunehmenden Maße Mittel der Erzeugung von authentischer Lokalfarbe durch Sprichwörter und Redensarten, die nicht unbedingt aus der jeweiligen Dialektregion stammen müssen. In jedem Fall ist »Mise Kozis« eine vulgäre und groteske Variante der »Babylonia«, die kaum Einfluß ausgeübt hat, doch die Entwicklung der Idiomverwendung und der Dialekttypen widerspiegelt.

2.4 Dialektatlas A: An den Grenzen der Verständlichkeit

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es keine reinen Sprachsatiren nach dem Vorbild der »Babylonia« mehr, die sich zur Gänze auf Idiome und Dialekte stützen. Dies ist einerseits auf die Tatsache zurückzuführen, daß sich die Sprachwirklichkeit mit dem Vorherrschen des Archaismus und vor der Literaturgeneration von 1880 vom Dialektgebrauch entfernt hat, nach Maßgabe der Tatsache, daß sich die bürgerliche *katharevousa* der Salons und der Politik durchgesetzt hat und die Dialektcharaktere auf dem Theater bereits zur sprachlichen Binnenexotik zu rechnen sind, auf der anderen Seite ist die Dramaturgie der Molière-Komödien vielfach zum Vorbild geworden und die primitive lineare Episodenstruktur der »Babyonia« wurde als ungenügend empfunden; seit dem »Geizigen« in der Übersetzung von Oikonomos 1816 war hier der Dialektgebrauch auf der Dienerebene üblich geworden. Dermaßen entstehen eine ganze Reihe von Komödien und Einaktern mit gemischtem Sprechcharakter, wo die Abstufung der »Gelehrtheit« in der Ausdrucksweise den (gewünschten und vorgetäuschten) sozialen Positionen entspricht.

Charakteristisch dafür ist z. B. die Komödie »Den Alten eine Lehre« (»Των γερόντων το μάθημα« Konstantinopel 1861, Brăila 1863)[461] aus der Feder des Schriftstellers des »Militärlebens in Griechenland« (»Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι«) Charilaos Dimopoulos[462], wo das Motiv des verliebten Greises nach dem molièrischen Vorbild abgehandelt wird. Die Satire um die Ehe der 14jährigen Kleopatra mit dem 60jährigen Stamoulos – das Mädchen im Haus eingeschlossen und von den Liebhabern Achilles und Lapadis mit Serenaden belagert, mit ersterem wird sie durchbrennen –, sprechen die *koine* der Bürgerschicht, doch der Freund des Hauses Ananias, der dem jungen Backfisch die Heldentaten ihres Mannes vom Kindesalter auf erzählt, um sie zu beeindrucken, spricht ein roumeliotisches Idiom und die Dienerin Maroula stammt aus Tinos[463]. Auch im Gespräch der beiden Alten bekommt die Ausdruckweise »Farbe« mit Sprichwörtern, Redensarten, Sentenzen usw. Hier manifestiert sich langsam der charakteristische Gegensatz zwischen Stadt und Land, Nachäffung westlicher Lebensart und Lokaltradition, junger Generation in den Urbanzentren und alter Generation der Volkskultur, und letztlich zwischen *katharevousa* und Lokalidiom (allerdings mit immer weniger idiomatischen Elementen, sowie sich die *dimotiki* zu konsolidieren beginnt). In dieser antithetischen Konzeption des Provinzrealismus (»Ethographismus«) als ethisch-moralischem Gegengewicht gegen die modische und oberflächliche »Europäisierung«, spielen die Übersetzungen der Molière-Komödien als Exerzierfeld der sprachlichen Kontrastierung eine wichtige Rolle, denn sie bieten ein stabiles dramaturgisches Modell und eine ganze Galerie von lächerlichen Portraits des abweichenden Verhaltens: »Précieuses ridicules«, »L'école de maris«, »Bourgeois gentilhomme«, »Φιλάργυρος«, »George Dandin« usw.[464], die zu einer ganzen Serie von Komödien rund um das unangepaßte Verhalten der Provinzler in der Hauptstadt führen, aber auch rund um die hohle »Gebildetheit« von Bürgern, windigen Aufsteigern, Politikastern, hochnäsigen Snobs und ihren der westlichen Modesucht verfallenen Frauen[465]. Dies ist die Phase des »ethographischen« Provinzrealismus und, vor allem in der Prosanovelle, der Lokalidiome.

461 Ginis/Mexas, *op. cit.*, Nr. 8910). Dazu D. Spathis, »Η συζυγική ζωή εν Ελλάδι: για την Κωμωδία ›Των γερόντων το μάθημα‹ και τον συγγραφέα της«, *Τα Ιστορικά* 24/25 (1996) S. 139–156. Aufgeführt in Konstantinopel 1863 (Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit.*, Bd. II, S. 15 und 386).

462 Dazu P. Moullas, »Ένας γνωστός άγνωστος: Ο συγγραφέας της *Στρατιωτικής Ζωής εν Ελλάδι*«, *Γράμματα και Τέχνες* 76 (Jan.-März 1996) und Spathis, *op. cit.*, S. 140 ff.

463 Eine solche Dienerin gibt es auch in den »Précieuses ridicules« in der Übersetzung von D. I. Lakonas 1858, als »Κερατσίτσαι«.

464 Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας, op. cit.,* S. 42 ff.

465 Dies ist manchmal schon an den misogynen Titeln abzulesen.

Doch die Dosierung der Idiomatismen tendiert in der Zeit der Formierung der ersten professionellen Theatertruppen nach 1860 eher zu *light*, weil die Rezeptionsfähigkeit des Publikums nun ausschlaggebend wird: im Gegensatz zur wissenschaftlichen Erforschung der neugriechischen Idiome und Dialekte wird das Bühnenidiom immer mehr zur konventionellen Kunstsprache, im Sinne einer engen Auswahl weniger idiomatischer farbgebender Elemente als »Erkennungszeichen« der Identifizierung eines Idioms seitens der Zuschauer. Diese Bühnenidiome isolieren sich von der existierenden Sprachwirklichkeit der Einzelregionen und verfestigen sich zu stehenden Traditionen. Die Dialektelemente bleiben auf wenige Personen beschränkt, die »Hauptsprache« bewegt sich zwischen den verschiedenen Stilebenen von Archaismus bis *dimotiki*. Für die Herstellung von *couleur locale* werden neben den verbalen Strategien auch *dromena* eingesetzt, Lieder (Volksmusik), Lokaltrachten, Verhaltensweisen, Bräuche, traditionelle Berufe und anderes volkskundliches Material wie Sprichwörter, Redensarten, Sentenzen usw.

Doch der griechische Sprachatlas war noch lange nicht ausgeschöpft, und wird von der griechischen Dramatik in der Folge auch niemals wirklich ausgeschöpft. Trotzdem gibt es ein Werk, das an die Grenzen der Bühnenmöglichkeiten der Sprachsatire stößt, der »Karpather, oder Der eingebildete Geliebte« (»Ο Καρπάθιος, ή ο κατά φαντασίαν ερωμένος«), schon im Titel Molière verpflichtet, von Sotiris Kourtesis (pseud. Kartesios, 1862)[466], wiederaufgelegt von seinem Sohn 1886[467], rund um das Thema Hausfriedensbruch und *sexual embarrassment*, das der Maurer aus Karpathos mit seinen schmalzigen Liebesschmerzliedern vor dem Fenster der Dienerin in dem gutbürgerlichen Athener Haus provoziert[468]. Die Bestrafung des

466 Nicht 1867, wie bei Sideris (*Ιστορία*, *op. cit.*, S. 105 Anm.); vgl. auch Th. Hatzipantazis, *Το κωμειδύλλιο,* Athen 1981, S. 42, ders., *Η Ελληνική Κωμωδία*, *op. cit.*, S. 80). Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 418.

467 Als »linguistische« Komödie 1928 in der Zeitung »Αυγή Δωδεκανησιακή« (Per. II, 9. Jg., 1928–29, Nr. 175–204) von M. Protopsaltis wiederherausgegeben. Bruchstücke auch in der *Ανθολογία της δημοτικής πεζογραφίας* von G. Valetas, Bd. II, Athen 1947, S. 375 ff. Die zweite Auflage bringt einige Änderungen im Prolog. Vgl. auch P. Kamilakis, »Λαογραφική και γλωσσική βιβλιογραφία Καρπάθου και Κάσου των Δωδεκανήσων«, *Καρπαθιακαί Μελέται* Α΄ (1979) S. 267–367, Nr. 620. Vgl. jetzt auch Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Bd. II, *op. cit.*, S. 270–300 mit Ausschnitten aus dem Werk.

468 Kourtesis hat noch eine »dialektale« Komödie herausgegeben: »Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι« 1868 (Wiederauflage von seinem Sohn 1885, Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 457), wo zum erstenmal die *koutsavakides*, die Unterweltsbrüder und Ganoven von Athen mit ihrem eigentümlichen Jargon auftreten (Hatzipantazis, *Το κωμειδύλλιο*, *op. cit.*, S. 231 ff.). Kourtesis (1820–1886) begann seine Schauspielerkarriere im Theater »Boukoura« 1842 (»Γάμος άνευ νύμφης«). 1858 spielt er in der »Zaïre«, 1863 gehört er zu den zentralen Schauspielern der Truppe von Pan. Soutsas (Th. Exarchos, *»Αναζητώντας τις ρίζες«. Έλληνες ηθοποιοί από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το*

Trunkenbolds, Lyraspielers und Maurermeisters aus Karpathos ist paradigmatisch, doch mit besonderer Sympathie zeichnet Kourtesis die alte Kassou, die das traditionelle Idiom von Alt-Athen spricht und die Freundin der Hausherrin Aspasia verspottet, Kalliopi, die mit nichtverstandenen Floskeln der *katharevousa* um sich wirft, um sich als »höheres« Wesen zu profilieren und ihre haltlose Nachäffungssucht westlicher Moden und ungebundenerer Sitten zu bemänteln. Hier bildet sich neben der Satire auf den unangepaßten und grobianischen Provinzler bereits die Grundkonstellation des »Ethographismus« heraus: das Lob der lokalen Tradition (hier das alte Athen) und die Parodie der modischen (Ein)Gebildetheit (*katharevousa*, Französisch, Nachahmung westlicher Sitten, Kleidung, Verhalten usw.). Das Werk geht zwar 1862 in Druck, doch läßt sich eine Aufführung 1857/8 von der Truppe von L. Kapellos nachweisen, im selben Jahr, wo Kourtesis die Rolle des Geizigen im »Φιλάργυρος« von Molière in der alten Übersetzung von Oikonomos spielt[469]. Der Untertitel verweist auf die alte Übersetzung von »Le malade imaginaire« aus der Feder von K. Ramfos (»Ο κατά φαντασίαν ασθενής«, Athen 1834), Vorbild einer ganzen Reihe von »molière-artigen« Werken mit »κατά φαντασίαν« im Titel[470] (z. B. »Ο κατά φαντασίαν φιλόσοφος« von N. Ayvazidis, Konstantinopel 1840)[471]. In all diesen Fällen geht es in aufklärererischer Interpretaton um die Korrektur bzw. Bestrafung abweichenden Verhaltens.

Die Laienaufführung von 1857 als Einakter war ausschließlich auf den Karpather fokussiert[472]; es muß demnach eine Erstfassung zumindest fünf Jahre früher angenommen werden, doch die Aufführung eines solchen Werkes ist von sich aus

1899, Athen/Ioannina 1995, S. 22), dort spielt er auch den »Pourceaugnac«, den Hatzipantazis für das Vorbild des Stück hält (*Η Ελληνική Κωμωδία, op. cit.*, S. 80). Zur Richtigstellung seines Vornamens vgl. Exarchos, *Συμπλήρωμα του Α΄ τόμου*, Athen 1997, S. 78. Zur Beschreibung der Idiome auch Chr. Charalambakis, »Το καρπαθιακό ιδίωμα στην κωμωδία του Σωτηρίου Καρτέσιου ›Ο Καρπάθιος‹ (1862)«, *Δωδεκανησιακά Χρονικά* 16 (Rhodos 1998) S. 377–391, bes. S. 377 f. Zur Bedeutung der Komödie auch Sideris, *Ιστορία*, *op. cit.*, S. 134.

469 K. Georgakaki, »Θέατρο Αθηνών: οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα«, *Παράβασις* 2 (1998) S. 143–180, bes. S. 178. Vermutlich hat er auch die Rolle des Minakos, des Karpathers in der gleichnamigen Komödie gespielt.

470 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 607, vgl. auch Tabaki, *Η νεοελληνική δραματουργία κι οι δυτικές της επιδράσεις, op. cit.*, S. 165–169.

471 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 143. Zum ersten Mal taucht das »κατά φαντασίαν« in der handschriftlichen Übersetzung eines Phanarioten von »Sganarelle ou le cocu imaginaire« 1741 auf (»Ο κατά φαντασίαν κερατοφόρος«). Der Text bei A. Tabaki, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις,* Athen 1988, S. 121–146.

472 Dies geht aus dem Prolog der ersten Auflage hervor (S. ε΄), S. 86 auch eine Tabelle der Druckfehler. Diese sind in der zweiten Auflage korrigiert, doch entsteht eine ganze Reihe neuer Druckfehler.

eine bemerkenswertes Ereignis; denn es scheint nun, daß man an die Grenze des Dialektgebrauchs und der Rezeptionsmöglichkeit für Idiomatismen gestoßen ist. Was Kourtesis bewogen hat, einen Karpather auf die Bühne zu bringen, bzw. ob es irgendeine persönliche Beziehung zur »Insel der Winde« gegeben hat, wissen wir nicht. Die Hauptfigur Minakos liebt den süßen Wein, seine Lyra und die improvisierten Zweizeiler *(mantinades),* in seiner Heimat ist das Brautstehlen überdies ein üblicher Brauch. Der Prolog weist unter anderem auch auf die Schwierigkeiten der orthographisch-phonetischen Wiedergabe dieses Idioms hin, ein Problem, das die Textausgaben seit den »Korakistika« beschäftigt, denn fast alle strotzen nur so von Fehlern und Druckversehen[473].

Die Handlungsstruktur ist konventionell »molièrisch«: zur gehobenen Bürgerschicht gehört Alkiviadis Ευθύφρων (sprechender Name!) mit seiner Schwester Aspasia, ihr Verlobter Alexandros und ihre Freundin Kalliopi (nur letztere wird von Aspasia, dem *raisonneur* des Stücks als »υπερελληνίζουσα« gerügt); zu den Volksfiguren zählt der Maurer Minakos aus Karpathos, die Dienerin Evgenia (ohne idiomatischen Einschlag), die alte Kassou aus Athen (zusätzlicher *raisonneur,* der die gute alte Zeit verteidigt), der Diener Lalapanoris aus Akarnanien, der Malteser Giuseppe und die Polizisten Kostas (aus Himara) und Nionios (von den Jonischen Inseln). Das Werk endet konventionell mit einer Doppelheirat: einer bürgerlichen (Aspasia-Alexandros) und einer auf der Ebene des Dienstpersonals (Evgeniki-Lalapanoris). Die Zielscheibe des Spottes ist der Karpather, doch auch die modische Kalliopi und der faule und gefräßige Trunkenbold Lalapanoris. Der »Konflikt« besteht in der Illusion von Minakos, daß die Dienerin in ihn verliebt sei, und den ganzen lieben Tag sitzt er mit seiner Lyra vor dem Haus, trinkt und singt erotische *mantinades*, während Evgeniki keine Ahnung von seinen eingebildeten Gefühlen hat. Darin besteht sein unangepaßtes Verhalten in der geordneten und rationalen Bürgerwelt der Hauptstadt und dem friedlichen Haus der Familie; der soziale Friede und die bürgerliche Ordnung werden wiederhergestellt durch die Verspottung und Ausweisung des Störenfrieds; der Hochzeit der beiden Paare steht nun nichts mehr im Weg[474].

Aus der unsymmetrischen Dramaturgie ist die nachträgliche Erweiterung des Einakters zu einem dreiaktigen Stück (erster Akt 14 Szenen, II 20, III 5) noch

473 Soyter, *op. cit.*, S. 20 ff. mit einer ganzen Tafel von Druckversehen, die von Auflage zu Auflage weitergeschleppt oder korrigiert werden, um nur neuerlichen Versehen Platz zu machen. Zur Frage der Korrekturnotwendigkeit dieser Texte W. Puchner, »Εκδοτικοί προβληματισμοί σε ελληνικά θεατρικά κείμενα της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας«, *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες*, Athen 2008, S. 43–66.

474 Zur detaillierten Handlungsanalyse vgl. Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας, op. cit.*, S. 275–279.

abzulesen (zwichen 1857 und 1862), denn zur Satire des störenden Provinzlers mit seiner exotischen Sprache und dem seltsamen Verhalten wird die Parodie der hochnäsige und aufgeblasenen Modedame mit ihrer *katharevousa* und dem Möchte-Gern-Libertinismus hinzugefügt; dazu kommt noch die alte Kassou, die den einheimischen Dialekt von Athen spricht und die modernen Sitten in einer ausgedehnten komischen Szene (I/14 erstreckt sich auf 15 Seiten) rügt[475]. Die Vorstellung von 1857 scheint kein besonderer Erfolg gewesen zu sein, so daß Kourtesis mit der Kassou sein Publikum zu versöhnen sucht, doch die dreiaktige Fassung von 1862 scheint niemals aufgeführt worden zu sein[476].

Die Rolle des Minakos[477] mit dem traditionellen karpathischen Beruf des Maurermeisters[478] und der eigenständigen Kulturtradition des Feierns mit Lyra und Süßwein[479], zerfällt in die versifizierten *mantinades* und seine »ethographische« Prosarede. Die improvisierten Zweizeiler sind zahlreich (I/5, 6, 11 14, II/1, 2, 15)[480], manchmal umfassen sie auch mehrere Verse. Eine genauere Untersuchung dieser

475 Nun bei Puchner, *Ανθολογία, op. cit.*, S. 290–298

476 Hatzipantazis, *Από του Νείλου, op. cit.*

477 Vgl. zu seiner Sprache die Studie von Christoforos Charalambakis, »Το καρπαθιακό ιδίωμα στην κωμωδία του Σωτήριου Καρτεσίου ›Ο Καρπάθιος‹ (1862)«, *Δωδεκανησιακά Χρονικά* 6 (Rhodos 1998), S. 377–391.

478 Im »Patouchas« (»Πατούχας«) von Kondylakis verspottet der Held einen Maurermeister aus Karpathos wegen seiner idiomatischen Sprache (Chr. Charalambakis, »Η κρητική διάλεκτος στο έργο του Κονδυλάκη«, *Νεοελληνικός λόγος. Μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος,* Athen 1992, S. 302), und in einem Gedicht von Manolis Pratikakis wird die Tüchtigkeit, Verantwortlichkeit und das Talent der Maurer aus Karpathos gelobt (M. Pratikakis, *Οντοφάνεια,* Athen 1988, S. 13, zitiert bei Charalambakis, »Ο Καρπάθιος«, *op. cit.*, S. 391).

479 Darauf weist Minakos selbst hin (S. 63 f.). Zu dieser lokalen Festkultur auch R. M. Brandl/D. Reinsch, *Die Volksmusik der Insel Karpathos.* Band 1: *Die Lyramusik von Karpathos. Eine Studie zum Problem von Konstanz und Variabilität instrumentaler Volksmusik am Beispiel einer griechischen Insel 1930–1981.* 1. Halbband: *Text*, Göttingen 1992, S. 34 ff., 48 ff. und *pass.* Vgl. auch M. Portokallis, »Καρπαθιακή μουσική«, G. M. Georgiou, *Καρπαθιακά*, Piräus 1958, J. Ohisgani, »Das Musikleben auf Olymbos – Insel Karpathos Griechenland«, *Résumés of Theses in Musicology of Osaka Kyoiku University,* Osaka 1985, S. 9–17, P. Kavouras, »Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: Πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις«, *Εθνογραφικά* 8 (1992), S. 47–70 (englisch S. 173–190), ders., »Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και γλεντικός συμβολισμός στην Όλυμπο Καρπάθου«, *Μουσικές και χοροί του Ανατολικού Αιγαίου, Πρακτικά Συνεδρίου,* Athen 1994, S. 135–178, ders., *Glendi and Xenitia: The Poetics of Exile in Rural Greece (Olymbos, Karpathos,* New York, Michigan UMI 1990. Dazu allgemein auch M. Alexiadis, »Η λαογραφική έρευνα της Καρπάθου (1948–1995)«, *Κάρπαθος και Λαογραφία. Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Καρπαθιακής Λαογραφίας (Κάρπαθος, 26–27 Μαρτίου 1994),* Athen 1998–2001, S. 37–61.

480 S. 8 f., 11, 21, 23, 25, 27, 39, 45, 64, 65 f., 71.

Texte[481] zeitigt folgende Ergebnisse: 1) Kourtesis schöpft wahrscheinlich aus der mündlichen Überlieferung, denn Mantinadensammlungen aus Karpathos gab es damals noch nicht[482], 2) in Stil, Idiom, Bildwelt und »Philosophie« wird das leidenschaftliche Verlangen dieser karpathischen Liebeslieder mehr oder weniger erfolgreich wiedergegeben[483], 3) doch haben die *mantinades* im Stück die dramatische Funktion der Parodie und der Lächerlichkeit, Ausdruck des ungezügelten Benehmens des störenden Sängers; sie sind 4) eher das Werk des Dramatikers (in manchen Fällen ist dies augenfällig), der ihm bekannte Zweizeiler auf »karpathisch« umschreibt, indem er einige wenige idiomatische Elemente, weniger lexikalische als morphologische, die ihm zur Kenntnis gelangt sind, anwendet. Die Lieder der singspielartige Komödie »μετ' ασμάτων« (mit Liedern), die dann zum komischen Idyll des Provinzrealismus führen wird, charakterisieren den wilden und taktlosen Fremdling aus der Provinz als lärmenden Störenfried einer eingebildeten Erosmanie in den kultivierten Gärten des *savoir vivre* der delikaten Bürgerkultur, wo die konventionelle Ehe in vorsichtigen Schritten der Ausgewogenheit zwischen *ratio* und Emotion langfristig vorbereitet wird.

Die Methode der »Produktion« des Bühnenidioms ist nun schon bekannt: Kourtesis isoliert einige charakteristische Elemente des Lokalidioms, systematisiert und repetiert diese Selektion unter Ausschluß weiterer Elemente. Im Gebrauch des Regionalvokabulars zeigt er sich eher zurückhaltend, verwendet aber viele »volkskundliche« Elemente, um den Effekt von *couleur locale* zu erzielen. Dies wird vor allem in den Prosatexten der Sprechparts von Minakos deutlich (II/1, 2, 10–15, 16–20, III/5), also gleich nach dem Zusammentreffen mit Alexandros, wo er seine autobiographischen Daten kundgibt, in den Szenen mit der Farce mit der Scheinhochzeit (Bräutigam muß auf einem Fuß stehend die Braut erwarten und darf nicht spre-

481 Charalambakis, *op. cit.*, S. 379.

482 Die ersten Volkslieder von Karpathos veröffentlicht L. Ross, *Reisen auf griechischen Inseln des Ägäischen Meers,* Bd. 3, Tübingen 1845, S. 50 ff. und in der Sammlung von Passow gibt es drei (A. Passow, *Τραγούδια Ρωμαίικα,* Lipsiae 1860, Nr. 443, 467 und 525). Vgl. auch die Studie von C. Wescher, »Chants populaires de Carpathos«, *Revue Archéologique* 8 (Paris 1863) S. 491–495 mit zwei Liedern (Kamilakis, *op. cit.*, Nr. 315).

483 Vgl. z. B. die Sammlung von M. G. Protopsaltis, »Τραγούδια και μοιρολόγια της Καρπάθου«, *Λαογραφία* 11 (1934–37) S. 151–190. Vgl. auch Brandl/Reinsch, *op. cit.*, S. 266–295, die allerdings weniger idiomatisch sind. Zur Bibliographie der *mantinades* Kamilakis, *op. cit.*, Nr. 341–412, zu den Volksliedern von Karpathos allgemein Nr. 190–315. Vgl. auch die Bibliographie bei M. A. Alexiadis, *Λαϊκοί ποιητές της Καρπάθου,* Athen 1997. Zu den Versfüllseln und Liedausklägen mit wiederholten »αμάν« vgl. schon S. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Bd. I, Athen 1935 und A. P. Vrellis, »Συμβολή στα δίστιχα και τη μουσική της Καρπάθου μέσα από τις καταγραφές του Samuel Baud-Bovy«, *Κάρπαθος και Λαογραφία*, *op. cit.*, S. 71–90, bes. S. 77, 79, 80.

chen), der Szene mit dem Betrunkenen auf der Straße, der in einen Sack gesteckt wird und langsam zu sich kommt, und letztlich in seiner Ausstoßung aus der kultivierten Welt der bürgerlichen Hauptstadt. Im I. Akt sind nur seine wilden *mantinades* zu hören, Anfang des II. Aktes zeigt er sich auf der Bühne mit den Techniken der Selbstrepräsentation wie später die Figuren des Schattentheaters[484]. Die orale Autobiographie mit intensiven Idiomatismen präsentiert ihn als authentische und farbige Figur des Provinzlebens, mit der Anführung der Vermögensteile, *toponymica* der Insel, bemerkenswerten Bräuchen usw.

In der Beschreibung des Idioms von Minakos[485] fällt als häufigstes Phänomen der Wegfall von Delta am Wortanfang oder in der Wortmitte auf: *έ, έν* (für δε, δεν)[486], *ουλειά* (δουλειά), *'ώκει, ίνω, ύο, 'ικός σου, αέρφι, μεροούλια, εία, εξάερφε, πατρία, ποάργια, κεραμία, τραγούι, ξεοντάρα*, ebenso Beta (*νεφοήθηκα, άλλω, γνώση μου 'άλατε*) und Gamma (*να 'ίνει, υναίκα, του λόου σου, νεπήαινε, επήασι, νήφαα* κτλ.). Weiters: π+ι zu -μπζι- (*να μπζιούμε, μπζοιος, μπζιάσε με* usw.) und δ → γ (*καργιά*). Sehr oft trifft man auch auf das Phänomen eines Zusatzes von ν- am Anfang des Wortes, ohne daß dieses eine bloße Wiederholung des Endbuchstabens des vorhergehenden Wortes ist (Idiom der Dodekanes)[487]: *νεγιώ, νείμαι, ναπάνω, τα γυρεύεις ναυτά, νόλα, καλός νάνθρωπος, ναπό, κεγιώ νέρχομαι, νοπού, νοι πατριώτες νήταν, νόζω, νευχαριστώ, χτήματα νέχω, νόσα, νεφτά ναξάερφε, νετσά, έ νέχω νόρεξη, μπζοιος νείμαι* usw.[488]. Bei den Konsonanten: π → μπ (*μπαλληκάρι,*

484 S. 39 ff. Zur Selbstvorstellung mit autobiographischen Daten S. Spatharis, *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη,* Athen 1960, S. 181).

485 Charalambakis, *op. cit.*, S. 384 ff. Vgl. auch K. Minas, *Τα ιδιώματα της Καρπάθου*, Diss. Athen 1970.

486 Seit den »Korakistika« typisch für den Chioten.

487 Wie z B. in *τον νείχε* (Charalambakis, *op. cit.*, S. 384); doch hat Kourtesis diesen Mechanismus nicht verstanden, denn die Repetition erstreckt sich nur auf –ν/ν-. Andere Beispiele aus dem karpathischen Idiom: »τηχ χέρα« (M. G. Protopsaltis, »Τραγούδια και μοιρολόγια της Καρπάθου«, *Λαογραφία* 11, 1934–37, S. 151–190, bes. S. 178 V. 19), »τηπ πρώτητ την αρμιά« (S. 179 V. 5), »τογ Γαλατά« (S. 179 V. 13), »τημ Μπόλη« (S. 179 V.17) usw. Rezentes Beispiel: »(δ)έπ περνώ 'πό την αυλήτ του πλέα« κτλ. (P. Kavouras, »Τραγουδώντας τον κόσμο: προφορική ποίηση και ιστορία στην Όλυμπο Καρπάθου«, *Κάρπαθος και Λαογραφία*, *op. cit.*, S. 103–123, bes. S. 116). Vgl. auch Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 43, M. G. Michailidis-Nouaros, *Λεξικόν της καρπαθιακής διαλέκτου*, Athen 1972, A. Tsopanakis, *Το ιδίωμα της Χάλκης (Δωδεκανήσου),* Rhodos 1949 (*Contribution à l'étude des dialectes néogrecs. Essai sur le phonétique des parler de Rhodos,* Athènes 1940), Chr. I. Papachristodoulou, *Λεξικόν των ροδίτικων ιδιωμάτων*, Rhodos 1986 κτλ.

488 Vgl. auch Charalambakis, *op. cit.*, S. 384). Sehr häufig auch Gamma am Wortanfang und im Wortinneren, wie *εγιώ* für εγώ, *χέργια, γαίματα*, ε → η (*ηκάθισα, ν' ηπέψατε, ηνύχτωση, νηκολλήσασι, νημέθουσα, ηκάματε,νηβγαίνει.*). Andere phonetische Phänomene: ι → ε (*Κεργιακή, μεράζομε, κεσμέτι*), ε → α (*ναξάερφος, ναξάερφε*), ι → ου (*κρουφά, ζουλεμένη, χρουσή*).

σκυλόμπιστη, μπάλι, μπιάνει, μψυσή μου, μπολλά, μπρώτα usw.)[489], θ → τ (*α ’ρτω, έρτει, ολόρτο*), β → φ (*σφέρκος*), σ → χ (*Παχιάς*), σκ → χ (*χύλα*, αλλά και *σκύλα, χυλόπιστη, χυλόμπιστοι, χυλόπιστοι*), Tsitazismus: *τζέφι, τσεφαλή.* Sehr häufig auch -χ- nach θ: *θχια, θχιωρώ, θχέλω, θχιέλω, καθχιόλου, θχυμηθεί, θχιάλασσα* usw.[490]. Es gibt auch eine Reihe von Fällen, wo das Idiom der »Insel der Winde« nicht richtig wiedergegeben wird, bzw. den Einfluß der *dimotiki* bezeugt. Vielfach ist es jedoch nicht einfach, zwischen Druckfehlern und mangelnder Kenntnis des Lokalidioms zu unterscheiden (die Evgenia z. B., *Ευζενιτσή*, erscheint in einer Reihe von orthographischen Variationen)[491]. Doch scheint dies sekundär vor dem Problem, wie der Schauspieler diese phonetischen Schreibweisen deklamieren soll, in einer Weise, daß das Publikum versteht, was gemeint ist.

Die morphologischen Phänomene sind vielfach aus der kretischen Literatur bekannt[492]. Viele Eigenheiten des tatsächlichen karpathischen Idioms sind übergangen. Richtig gebraucht Kourtesis den Wegfall von -β-, -γ-, -δ- zwischen zwei Vokalen, die phonetische Wortverbindung durch endgestelltes und anfängliches –ν/ν-, den Tsitazismus, *εγιώ*, -μπζ- (*μπζοιος*), die Endung auf -άσι usw. Kourtesis beherrscht das Idiom nicht zur Gänze, *έ* für »δε« borgt er sich von den Chioten der »Babylonia«, wie überhaupt so manche Phänomene charakteristisch für das Inselgriechische sind. Ein ähnliches Bild bietet das Vokabular, das keineswegs nur karpathisch ist[493] und viele Turzismen und italienische Lehnwörter enthält. Ein Blick in

---

489 Weitere Beispiele bei Charalambakis, *op. cit.*, S. 385.

490 Vgl. Charalambakis, *op. cit.*, S. 385.

491 *νΕζενιτσή, νΕυζενιτσή, την Ευζενιντσή μου, τη νΕυζενιντσή μου, Ευζενάτσι, ν’Ευνιντσή μου* (Charalambakis, *op. cit.*, S. 385).

492 ε- zu η- bei Verben in der Vergangenheitsform (*νήτρεμεν, νηκαθόμου, ήπινε, νήπλωσα, νήβαλα, νήρριξα, νηχώθηκα, νήφαα, νήτρεχα, νήθηλα, νήσπασε, νήργησε* usw.), Verbendung -ουμε zu -ομε (*τά ’χομε, θχια χορέψομε, παίζομε*), -ούσι und -άσι (*γλωτώνουσι, σπάζουσι, μπαίνουσι* κτλ., *κάνασι, νηστράψασι, σφαλίσασι, επήασι* usw.)

493 Charalambakis, *op. cit.*, S. 386 ff. Charakteristischerweise gibt es keine einzige Entsprechung zum Glossar von Minas zum karpathischen Idiom (Minas, *op. cit.* S. 115–154, Index S. 156–174): *αλέγρα* (allegria), *αμμή* (αλλά), *απόκα* (kret. »απόκεις«, έπειτα), *άργητα, άφτω, γιαβουκλού, γκεζερνώ, ετσά* (*νετζά,νετσά*, kret.), *ζάλο* (kret.), θωρώ (*θχιωρώ, εθχιωρούσα*), *καϊφενές, κακόμαρε* (κακομοίρη), *καντίνι* (χορδή, ital. cantino), *κασέλα, κασσιά* (κάσα), *κάτα* (γάτα, ital. gatta), *κατζουφώνω, κέρδεψες, λάζος, λαλώ, το λοιπός, μαϊδάκι* (νόμισμα), *ματατεύω* (ξαναλέω, μαρτυρώ), *μόκο* (ven. »moka«), *μπακλαΐ, μπερδές* (λοιπόν, που λες, ακόμα), *μπεσλίκια, μπινάες, ναίσκε, ξεζουμιάρα, παλιοκασέλα* (Schimpfwort), *τα πάτερα* (μεγάλα δοκάρια), *πιπίνι* (πιτσούνι), *πωρτοφυλατζή* (Verballhornung von »χωροφυλακή«), *σαφί, σιράκι* (τσιράκι), *σφοῦλι* (σφοντύλι), *ταχειά, τζαντάρμηες* (Gendarm), *τζελβέδες* (τζερεμέδες, ζημιές), *κάνω τόκα, χαιράμενος, χάψη* (hapis), *χουρδούβαλη/ος* (Schimpfwort).

das karpathische Lexikon von Michailidis-Nouaros belehrt, daß kein wirklich ausschließlich idiomatisches Wort verwendet worden ist[494]; es handelt sich um ein *pot-pourri* verschiedener Inselidiome mit türkischen und italienischen Wörtern verziert.

Somit bleibt es fraglich, ob die Satire als Quelle zur Rekonstruktion des karpathischen Idioms um die Mitte des 19. Jahrhunderts herangezogen werden kann. Hätte man eine Dissertation wie die von Soyter, sie würde sicherlich auch zu einem negativen Ergebnis kommen; doch ist der »Karpather« kaum Gegenstand von linguistischen und dialektologischen Studien geworden[495], obwohl schon bald nach seiner Veröffentlichung eine ganze Reihe von Studien der ανεμόεσσα, der »Insel der Winde«, gewidmet sind[496].

Die zweite wichtige idiomatische Bühnenrolle ist die alte Kassou, die das Idiom von Athen der Türkenzeit spricht[497], das Kourtesis deutlich besser beherrscht und mit ihr eine sympathische »ethographische« Figur schafft, die die gute alte Zeit vertritt mit ihren strengen Sitten[498]. Sie tritt in den Szenen I/12–14 und III/2–5 auf. Etwa gleichbedeutend und dem Umfang nach ist die Rolle des Säuferdieners Lalapanoris[499] aus Akarnanien, der ein nordgriechisches Idiom spricht (betrunken singt er auch Kleftenlieder), das man später als »roumeliotisch« bezeichnen wird[500]. Auch

494 M. G. Michailidis-Nouaros, *Λεξικόν της Καρπαθιακής διαλέκτου,* Athen 1972.

495 Mit Ausnahme von Gustav Meyer in den *Neugriechische Studien* 1894.

496 Th. Kind, »Zur Kenntnis der Dialekte der neugriechischen Sprache. II. Der Dialekt der Inseln Karpathos, Rhodos, Kalymno und Kasos«, *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung* XV (1865), S. 144–147, M. Beaudoin, »Observations sur la langue parlée dans l'île de Karpathos«, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 4 (1880) S. 364–369, Th. Bent, »The Islands of Telos and Karpathos«, *Journal of Hellenic Studies* 6 (1885) S. 233–242, C. de Stefani/C. F. Major/W. Barbey, *Karpathos*, Lausanne 1895, G. N. Hatzidakis, »Neugriechische Studien. 3. Zur Synizesis im Neugriechischen«, *Kuhn's Zeitschrift* 34 (1897) S. 80–143 (häufig über Karpathos), H. Hauttecœur, »L'île de Karpathos«, *Bulletin de la Société Royale Belge de Geographie* 25 (1901) S. 237–288, R. M. Dawkins, »Notes from Karpathos«, *The Annual of the British School in Athens* 9 (1902-03) S. 176–210, 10 (1903-04) S. 83–102, K. Dieterich, *Sprache und Volksüberlieferungen der südlichen Sporaden im Vergleich mit denen der übrigen Inseln des ägäischen Meers,* Wien 1908, S. 267–284 usw.

497 Vgl. Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 88 ff., St. Karatzas, »Παλαιοαθηναϊκά γλωσσικά«, *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 17 (1943) S. 125–134 und K. Mertzios, »Ποια η καθομιλουμένη των Αθηναίων προ τριών αιώνων«, *Αθηναϊκά* 29 (1964) S. 35–40. Ähnlich ist auch das Idiom von Megara und Ägina: G. Hatzidakis, »Περί της μεγαρικής διαλέκτου και των συγγενών αυτής ιδιωμάτων«, *Επιστημονική Επετηρίς Πανεπιστημίου* 12 (1915–16) S. 1–27, A. Thumb, »Μελέτη περί της σημερινής εν Αιγίνη λαλουμένης διαλέκτου«, *Αθηνά* 3 (1891) S. 95–128 usw.

498 Vgl. *op. cit.*, S. 25–29.

499 Λαλαπανόρης – »λαλεί πάσαν ώρα«?

500 Dieses Idiom begann mit dem thessalischen Koch im »Geizigen« (1816), fand seine Fortsetzung im Arvaniten in der »Babylonia« und »Mise Kozis«.

sein Idiom ist geglückt; er erscheint in den Szenen I/2, 9–12, II/5, 8, 15, 17, III/3–5, doch haben seine Sprechparts nicht den Umfang der alten Kassou[501].

Lalapanoris hat als sprachliches Leitmotiv »κουκκώνα μου«; sein Idiom ist vor allem durch den Ausfall von Binnen- und Endvokalen gekennzeichnet: *αφκέ με, πλάλα πλάλα* (γρήγορα, von »πιλάλα«), *πράζει* (πειράζει), *μεσμέρ', κέφ', παπούλ', πλήσω* (πουλήσω), *θα με κάμ'ς, κοτρόν', κανς, κοβς, ξερς, άκσα* (άκουσα), *ζ'μπιλ* (*ζιμπούλι*), *να το φλάξω, θμούμαι* (*θμήθκα*), *τίπτα, μάστουρς, πδιά, χαμπέρ'*, durch die Alteration ο → ου (*πουλλά, να σκουντάψω, μουλουγάω,* aber auch *μολογήσω, τα σουσά*) und ε → ι (*ειγώ*), das bestätigende *για* am Satzschluß, sowie »farbgebende« Wörter und Ausdrücke wie *ορέ, ντε, μπίτ, μπράμ', έλα ντε, μουρή, χούϊ,* vlachische Ausdrücke (*ντέρα μπούρα*) und türkische (*μούκαμ' τεμπίχ', κισμέτι, νταγιαντίζω* – βαστώ, *σεβντάς*), das klassische *απεικάζ'* der »Babylonia«, morphologische Eigenheiten wie *πάνω* (πηγαίνω), *πάενε* (πήγαινε), *διάτανος, μαγκούφ, μουσκαράς* (μασκαράς), *μουσκαραλίκ'* (μασκαράς, μουσκάρια)[502] usw.[503]. Eigenartigerweise finden sich auch idiomatische Elemente, charakteristisch für den Inselraum: β → γ (*γλέπω*), *κοσί* (έτσι), *κοσί κοσί* (così così), κ → γκ (*γκατήφορος*), *πουρνό* (πρωί), *ναίσκε, προψές, φουγιάζω*[504], *ακουρμαίνομαι*[505]. Dazu kommen noch sprichwortartige Sentenzen wie *να βγάλω τα φωτερά μου* (τα μάτια μου), *σε τσάκωσα στα πράσα, κουμένο το γελέκι, π' τόχω στη μπουρίνα* (betrunken sein)[506], sowie witzige Ausdrücke[507]. Im allgemeinen ist die Dienerfigur gelungen; Kourtesis ist erfahrener Schauspieler und sein Bühnenwort effektiv.

Dasselbe gilt von der alten Kassou, die ein Idiolekt mit häufig verwendeten Standardelementen spricht, wie *α που κατσηναμπεράχουνε* (κακήν χαμπέρ' νάχουνε?), *παιδάτσι μου, γιε μου, δεχατέρα μου, φωτιοκαϋμένε, βοι βοι βοι!* usw. Ihr Bühneni-

---

501 In angeheitertem Zustand spricht er idiomatischer.

502 Zu den Bezeichnungen der Karnevalsverkleideten W. Puchner, *Brauchtumerscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, S. 259.

503 *σκάνω* (σκάω), *το ψούνον* (ψώνισμα), *ψύχα ζαμπούνης, χαλεύω* (ζητώ, γυρεύω), *αφιόνι* (όπιο), *για στάκα* (στάσου), *τα κασαβέτια μας* (τις στενοχώριες μας), *τζούπρα, στουπί, σαλάγαγαν τα πράτα* (οδηγούσαν με φωνές τα πρόβατα) usw.

504 Der Heptanesier in der »Babylonia«. Vgl. auch *χουγιάζω*.

505 Der Peloponnesier in der »Babylonia«: »αγκρουμάζομαι«, »'κουρμάζομαι« in der »Eugena« auf Zante (320, 375) und »'κορμαίνομαι« (Kriaras, I 1919 und *Histor. Lexikon* I 389).

506 Dasselbe gebraucht der Peloponnesier in der »Babylonia« im Sinne von »sich betrinken« (Soyter, *op. cit.*, S. 44).

507 *Δεν μπορώ να κάτσω στα πόδια μ', πανάθεμα τον παπούλη τ', θα της πάρ' ο διάτανος τον παπούλ', έχω τρεις ώραις ειδώ για που στέκω σαν το Λάζαρον μπροστά σ', νάχες νάπνες ψυχούλα* (αν έπινες λίγο· scr. ψιχούλα), *διαβόλου στραβοκάνια, εργοβαβία* (εργολαβία, ερωτοδουλειές), *'που μ' 'φάνη ο παππάς βοϊδ', θα τις πασαλειφθούμε, πάθω των παθώ μ' τον τάραχο* usw.

diom ist charakterisiert von konsequentem Tsitazismus: *τσαι, τσάτσηκα* (τσάκισα), *τσάτσισε* (τσάκισε), *τσατσίκανε, τσυρά, τσερδέψη* (κερδέψει), *τσυττάζω, νοικοτσουρά, τσείνος, τσαιρός, κατσή* (κακή), *εχάθητσε, τσόλας* (κιόλας, auch *τσιόλας*), *τσεφάλι, σεντούτσι, σιάστιτσε ο νους μου, Τσουργιατσή* (Κυριακή), *άτζελος, σπητάτσι, αλάτσι, λιγάτσι, προιτσιό* (προίκα), von der Alteration β → γ: *γλέπεις* (auch *έλιεπες* und *λιέπω*)[508], dem Wegfall von Beta am Wortanfang: *λέπεις* και *'λέπετε*, dem Binnengamma -γ-: *φιλεύγω*, als -j-: *λιες, λιέει, χέργια, ελογιαριάζανε, σκουργιασμένα, φαντγιασίαις*, i → ο: *γιομόζει*, i → ου: *νοικοτσουρά, γιουρίζω, άχιουρα, ξεσουνερίσαι*, ο → ου: *σουμπάθειο, έσουψε* (»έκσυψε«), *τσουμισμένη* (κοιμισμένη), seltener vom Wegfall von -τ-: *κάσε* (κάτσε) oder -π-: *προσυνώ* (προσκυνώ), von Verbendungen im Aorist statt auf -ησα auf -ηκα: *τσάτσηκα, τάχακα* (τα έχασα), *αλησμόνηκα, δακρύκανε*, der Endung -ια auf -έα: *δεκαπενταρέα*[509] und -ία: *φωτία*; sehr häufig ist das Anhängen von -ε und -νε auf Verbformen im Plural[510], was durchwegs komisch wirkt (*βασελοκουκουλώστετόνε* – φασκελωκουκούλωσ' τον). Ihr Idiolekt verwendet gern Verkleinerungsformen (*κοκκαλάτσα, κορικάτσα, χεράτσα, εγγονάτσα, ματάτσα, Ασπασίτσα, καψίτσα, πινιατίτσα*). Das Idiom von Alt-Athen gehört zu den traditionellen Inseldialekten, was an *δα, επά, από πα, ντα* (τι)[511] abzulesen ist, von *γιαντά* (und γιάντα)[512], von Worttypen wie *τα ζα, το άστρος, πορπατησιά*[513], *εστεκότανε αβόλευτο* (ήταν δύνατο), *πάσα μια*, usw., die schon in der kretischen Literatur der Venezianerzeit anzutreffen sind. Der Worttyp *τούνος ,-α, -ο* (αυτός, und *τουναδά*, αυτά) ist schon im 12. Jahrhundert nachzuweisen[514]. Kourtesis gebraucht die Privatsprache der Alten auch für komische Effekte: *Σστός* (Χριστός), *τ' άγια πλέματα, το συγυριό, τρελλαμάδα, τρελλομόδες, τα φουφούδια* (πολύτιμη ενδυμασία), *χαρλαπίπας, ντα άνεμο* (στον άνεμο, πώς), *Κριθάρα* (Κιθάρα), *μπηρισμένος, καταντιά*

508 Binneniota -ι- (*λιέπω*) ist charakteristisch für das Alt-Athener Idiom (M. Triantafyllidis, *Νεοελληνική Γραμματική*, Bd. I, *Ιστορική εισαγωγή,* Athen 1938, S. 241 ff.).

509 Auch dies ein Charakteristikum des Alt-Athener Idioms: Καρέας, Καπνικαρέα usw. (Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 90).

510 Mit Akzentwiederholung: *βιαζόμασθήνε, είσαστήνε, των παλαιϊνώνε, των νοικοτσουραίωνε, εκοτάγανε, σηκωνόντουσάνε, ανασκουμπονόντουσάνε, ετρυγωνιζόντουσάνε, εφαινόντουσάνε, ανησπαζόμαστήνε, τρελλιενώντουνε, εφκιανόντουσάνε, αλευρωνόμαστήνε, επιανόντουσάνε.*

511 Von »ίντα« (Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 90).

512 »γιάντα« im »Erotokritos« (Philippides/Holton, *op. cit.*, Bd. III, S. 148), häufig in der »Erofile« (auch als »ογιάντα«, St. Alexiou/M. Aposkiti, *Ερωφίλη, τραγωδία Γ. Χορτάτση,* Athen 1996, S. 254).

513 »Πορπατηξά« in der »Erofile« (Alexiou/Aposkiti, *op. cit.*, S. 274) und im »Fortounatos« (Vincent, *op. cit.*, S. 244); als »πορπατησιά« und »πορπατησία« in der chiotischen Dramatik des 17. Jh.s (Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 399).

514 Bei Michael Akominatos, Erzbischof von Athen (Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 89).

(προκοπή) usw.[515]. Dazu kommen noch einige türkische und albanische Ausdrücke: *μιλιέμ* (bilmem – δεν ξέρω)[516], *νάχτι* (προίκα)[517], *ντάλα του μεσημεριού* (καταμεσήμερο, dal, ακριβώς), *μούλτσι* (κέρδος, προσόν)[518], *τσερτσεβές* (çerçeve, ανώφλι, υπέρθυρο)[519].

Darüberhinaus bietet ihre Rolle eine volkskundliche *étude* zu traditionellen weiblichen Handarbeiten: *ανυφαντόλακος, ανατζουκλίζω* (ανακυκλίζω;), zur alten Frauentracht und Haarbehandlung: *τα περτσέμια* (Haarlocken auf den Schultern)[520], *το χοτόζι* (?), *τα σαντσάκια* (Kopftuchfransen)[521], *ο φερετζές, το σουλούτσι* (σουλουμάς, make-up), *τα ζηπούνια σταμπόσιαλα* (aus Stambul, Konstantinopel)[522], sowie zu Schönheitsmitteln: *σουροπογυαλάτσι* (kleiner Spiegel), *σφογγαράτσι, νιψίδι, χιουβαδίτσα, κοτσινάδι.* Mit beißender Ironie beschreibt sie die europäische Modeklei-

---

515 Weiters: *σουμαζώξετε* (συμμαζεύετε), *παλαιϊνός* (παλιός), *θηλυκά ξεμπουρδουλεμένα, ξεμπουρδουλοσύνη, ξεμπουρδουλιό, μερμερία* (φόβος, Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 90), *νυχτορεύγανε* (έκαναν νυχτερινή δουλειά), *αραπομοίρες* (με μαύρη μοίρα), *άϊντε φρουτ* (και *φουτ*), *έφχιανε, έτσα* (κρητ. ετσά), *απότσεις* (από κει, ύστερα), *εγιουρήκανε* (γυρίζανε), *φιτιά* (αυτιά), *μπαμπάτσα, μηγάρις, αδριανδραπιά* (αδιανθρωπιά), *δέρδεμες και σώνει* (σώνει και καλά), *κοτρατσίδα* (;), *ταρτάνα* (νταρντάνα;), *εσφάραξε το μάτι σου* (σφάλισε το μάτιασμα;), *δερνοκάταρα* (τα εγγόνια της, καταραμένα που θε έπρεπε να τα δείρει), *τα στριγλιάρικα, τα ταραμένα, τα ξοδωμένα, εμπαλοστρωνίζανε* (χορεύανε;), *χιούκανε* (εξαφανίζανε), *τρα* (τρία) *τσούτσουφα* (κουφέτα;), *παλεθούρα* (kleine Wandnischen, D. V. Vasileiadis, »Η λαϊκή αρχιτεκτονική της Αίγινας«, *Λαογραφία* 16, 1957, S. 413–512, bes. S. 438), *ρογεύγανε* (δωρίζανε, von »ρόγα«), *μου κατέβαινε ταμπλάς, απίλογος* (επίλογος), *με σπληνίκανε* (με χολιάσανε), *εμαλωκούργιατσες* (μάλωσες), *σ' εκουτούπωτσε* (κουτουπώνω), *μόνε* και *μονέ* (αλλά), *ντα έπαθες ενέ;* (τι έπαθες μωρέ/καλέ) (in Megara, Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 87).

516 Häufig in zypriotischen Märchen N. Konomis, »Κυπριακά παραμύθια«, *Λαογραφία* 20 (1962) S. 303–408, und Kommentar von G. A. Megas, »Σημειώσεις εις τα κυπριακά παραμύθια της συλλογής του Ν. Κονομή«, *ibid.*, S. 409–446, bes. S. 425.

517 Z. B. P. Fourikis, »Γάμος και γαμήλια σύμβολα παρά τοις Αλβανοφώνοις εν Σαλαμίνι«, *Λαογραφία* 9 (1928) S. 507–563, bes. S. 522 und 555 f. und in Wiegenliedern in Dimitsana (Th. I. Athanasopoulos, »Ναναρίσματα Δημητσάνης Γορτυνίας«, *ibid.* 12, 1938–1948, S. 158–162, bes. S. 161).

518 »μούλκι« ohne den Tsitazismus, als »Einkunft« schon in einem Aussteuervertrag von Santorini 1816 (K. P. Kasimatis, »Λαογραφικά σύλλεκτα εξ Ίου«, *Λαογραφία* 2, 1910–11, S. 591–637, bes. S. 625).

519 Bei Hochzeitsbräuchen spielt der obere Türbalken des Hauses zumeist eine wichtige Rolle (z. B. G. A. Megas, »Παραδόσεις περί ασθενειών«, *Λαογραφία* 7, 1923, S. 465–520, bes. S. 518, P. Fourikis, »Γάμος και γαμήλια σύμβολα παρά τοις Αλβανοφώνοις εν Σαλαμίνι«, *ibid.* 9, 1928, S. 507–563, bes. S. 532).

520 K. Korre-Zografou, *Νεοελληνικός κεφαλόδεσμος,* Athen 1991, S. 212.

521 Korre-Zografou, *op. cit.*, S. 213. Zur traditionellen Frauentracht von Athen vgl. auch K. Bada-Tsomokou, *Η Αθηναϊκή γυναικεία φορεσιά κατά την περίοδο 1687–1834, ενδυματολογική μελέτη,* Diss. Ioannina 1983.

522 Scr. »ζιπούνι«, auch ζιμπούνι, τσιμπούνι (ven. zipon).

dung der Zeit und die »lockeren« Sitten des Maskenbälle[523]. Ihre Ausdrucksweise ist voll von Sprichwörtern und Redensarten[524], manche lokalspezifisch für Athen, andere mit weiterer Verbreitung und wiederum andere als freie Erfindung des Autors[525]. Ohne Zweifel ist die alte Kassou einer der erfolgreichsten Typen der Dialektsatiren, selbst nicht mehr Objekt des Spottes, sondern des Respekts vor der Authentizität der traditionellen Volkskultur mit ihren Weisheiten, Sentenzen, Liedern, Alltags- und Krisenpraktiken und ihrer Weltsicht, die in schlagendem Gegensatz steht zur den Wellen westlicher Moden, die in der *belle époque* die Möchte-Gern-Bürger von einer Extravaganz zur anderen (ver)führen. In dieser positiven Sicht wird ihre Figur zum Vorläufer der Sichtweise des komischen und dramatischen Idylls und des Provinzrealismus der »ethographischen« Bewegung der Literaturgeneration von 1880. Dies im Gegensatz zu Minakos, der Zielscheibe des Spottes der Provinzsatire bleibt. Das alte Athener Lokalidiom beherrschte Kourtesis auch besser, und die Rolle der alten Kassou kann durchaus als authentische historische Quelle für dialektologische Untersuchungen gelten[526].

Die drei Polizisten, der Malteser Giuseppe, Kostas aus Himara und Nionios von den Jonischen Inseln, erscheinen in den Szenen II/18 und 20, wo sie den betrunkenen und eingeschlafenen Minakos in den Sack stecken. Der Malteser spricht nur

523 *καββάθες Ροπαΐτιτσες στο τσεφάλι* (in den Errata verbessert auf *Ροπαίτιτσες*), γαβάθες ευρωπαϊκές – bezieht sich auf die blumengeschmückten Damenhüte, *με κάτι φτερά σαν τους αλοχτέρους* (von »αλέκτωρ«), mit Hahnenfedern, *χαχατουρίζανε, κουρουνολίνα* (Krinoline), *αλευρωμέναις* (»mehlbestaubt«, gepudert) *σαν τους ποντικούς, 'σα μυλωνάδες, μουσούνες* (Masken) usw.

524 In Auswahl: *καλόκαρδοι και εύρωστοι σαν τα σκόρδα, δεν το γιουρίζει μήτε ο μύλος του Τουραλή, το είπες τσαι έμνοιατσε, όλα τα δάχτυλα δεν είναι ίσια, Αλλοί που τόχει η τέμπλα του τσαι κατεβάζει ψείραις, καλοτσουράδες* (καλοκυράδες, νεράιδες), *ελύθηκαν τα σίτσα μου, κλούβια τσαι άπιαστα νάϊνε* [τα αυγά], *ματσιδονισόσπορος κι πράσιναις φοράδαις* (πράσινα άλογα), *κομμάτια τσαι μισίκλια να γίνουνε, παίδα* (παιδεμός, auch in der chiotischen und kykladischen Dramatik des 17. Jh.s), *και βρωμοτσουλιά να τα κόψη, τσαι να τα θερίση, κούφια ώρα να ήναι τσαι βουβή, ο λόγος καμμία φορά γίνεται έργος, καλά του το εκάματε του Ταραμένου του Μουφλούζη, έχετε τσαι την ευχούλα μου από τα είκοσι μου νύχια τσ' απ' τα φύλλα της καρδιάς μου* usw.

525 In Auswahl: *»Όποιος δεν ακούει γερόντων, πάει δερνόντων«, »ετσείνος 'που μ' αγαπάει με κάμει τσαι κλαίω, τσαι ετσείνος 'που δε μ' αγαπάει, με κάνει τσαι γελάω«, »η φωτία με τα άχιουρα δεν κάνει να ήναι μαζύ, γιαντά καπνίζει, καπνίζει, τσαι απότσεις υστερνά κάνει φουτ μια τσαι φουντώνει«, »ο λύκος σα γέραση, και των σουλιώνε* [των δικών σου] *μουσκαράς* [μασκαράς] *γίνεται«, »ανακλάρωτσα τση βρούβα, θέλει τσ' ο σφογκός γιουναίκα«, »παπούτσ' από τον τόπο σου, τσ' ας είν' τσαι μπαλωμένο«* usw.

526 Vorläufer der alten Kassou scheint die Tante Bizo in der »Weiberherrschaft« (»Γυναικοκρατία« 1841) von Vyzantios gewesen zu sein (Hatzipantazis, *Κωμειδύλλιο, op. cit.*, S. 252).

gebrochen Griechisch[527], Kostas spricht eine Art von »roumeliotisch«[528] und Nionios mit einigen heptanesischen Elementen[529].

Bei den letzten beiden gibt es einige Überschneidungen (*έδεπα, ούλος, μουρέ*), doch gehört dies zu den Schwachstellen der Dialektsatire, wenn viele Idiome zusammen auf die Bühne kommen. Bei den kleinen Rollen beschränkt sich die Selektion der idiomatischen Elemente auf ganz wenige. Der »Karpather« gehört zu den bemerkenswerten Dialektsatiren des 19. Jahrhunderts: auf der einen Seite stößt der Dialektgebrauch in der Rolle des Minakos an die Grenzen der Rezeptionsmöglichkeit, auf der anderen Seite sind mit der alten Kassou (aber auch dem Diener Lalapanoris) authentische Volksfiguren geschaffen, die bereits auf die weitere Entwicklung verweisen, wo sich im Zuge der Neuorientierung des Neugriechentums an der traditionellen Volkskultur die Satire des ungehobelten Provinzler langsam in ihr Gegenteil verkehrt.

2.5 Dialektatlas B: Lokalidiom, Charaktertyp und Volkskultur

Die Entwicklung der Sprachsatire nach der Phase der Bayerischen Monarchie weist zwei verschiedene Tendenzen auf: die »ethographische« sittenbeschreibende Provinzidylle, die die Nachäffung westlichen Moden satirisch aufs Korn nimmt, und die politische Satire, die in der Zeit der Regierung Trikoupis ihren Höhepunkt findet[530]. In der zweiten Kategorie findet man kaum Idiomatismen, in der ersten mit

527 *άου, ώου,* verwechselt die Artikel (*στο στράτα*), akzentuiert falsch (*ένα τούρκο αρρώστο κακόμρο*), macht Aussprachefehler (*ντε σέρεις*), läßt Vokale weg (*κακόμρο, τίπτα, σήμρα,*), spricht unverständlichen Kauderwelsch (*τσινγουΐναμπίτ,* »drinking a bit«?), vertauscht die Wortreihenfolge (*έλα πάμε μαζύ το μένα που είναι κάζα ντικός μους*), spricht mit Tsitazismus (*τσύριε, τσαιρός, τσουμάτε* – κοιμάται), hat Schwierigkeiten mit den Konsonanten δ, θ, ξ, κ (*τραγούντια, τι τέλεις, όκζο[υ], αγκόμα*), verwechselt Verbendungen (*τέλεις* statt θέλει usw.) und gebraucht auch einige italienische Ausdrücke (*σάνγκουε ντε ντίο, περλαμαντόνα, σινιόρε, σκουζάτο*).

528 *ωρέ, ετσακώσαμαν, ντε, λακίζω, μουρέ, μπόγιας, εκειός, σεϊτάνης, γκιλιαβέρης, ζερζεβούλης, έδεπα, ούλος, τώρα για, μαγκούφης, χρωστάει της Μιχαλούς, σκαρτάδος, παλιότουρκα, παλιομαλτέζο, σιακάδες, σε ταμάς* usw.

529 *κακόροικε, τση μάννα σου, παπαλίαις, τον μορογάρεις, διάολε, γαλάντης, παλιομουραΐτη*, zur Terminologie der ausgeteilten Schläge: *πεντέξ χαστουκίαις, παπαλίαις, ξεμπαχαλίαις, μπατζίαις, φρουσταρίαις*, einige italienische Ausdrücke: *φινίρισε, αμόρε, ινιοράντε, σγαρίλιε, σπαντείδοι*.

530 Vgl. E.-A. Delveroudi, »Οι πολιτικές κωμωδίες της εποχής του Τρικούπη«, *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του. Πολιτικές επιδιώξεις και κοινωνικές συνθήκες,* Athen 2000, S. 657–698. Als Vorläufer sind »Die Hochzeit des Koutroulis« (1845) von Rangavis anzusehen, die Komödien von

Beschränkungen; z. B. machen die Komödien von Angelos Vlachos[531] kaum von Dialektelementen Gebrauch. Eine gewisse Vorrangstellung hat hier das Heptanesische inne, aufgrund der Annexion der Jonischen Inseln an Griechenland 1864, der Existenz der heptanesischen Dichterschule, aber auch aufgrund der heptanesischen Abstammung einiger zentraler Schauspieler dieser Zeit, wie z. B. die Brüder Tavoularis. Dionysios Tavoularis gebraucht etwa in der Bearbeitung der »Komödie der Irrungen« von Shakespeare das Idiom seiner Heimatinsel Zante, und auch der Komiker Evangelos Pantopoulos, der mit ihm zusammengearbeitet hat, begann seine Karriere mit Stücken aus der heptanesischen Schule[532].

Überraschend ist das sukzessive Verschwinden der Dialektfigur des Chioten, der ältesten Dialektfigur des 19. Jahrhunderts. Er erscheint noch in der Komödie »Die Ehefrau des Mise Zanis« (»Η σύζυγος του Μισέ Ζανή« 1875) von D. Koromilas[533], aber sein Bedeutungsdefizit ist schon in der Komödie »Χαβιαρόχανον« von O. Dimitrakos augenfällig, die 1864 in Konstantinopel aufgeführt wurde[534]; in dem personenreichen Börsendrama (mit den sprechenden Namen der szenischen Charaktere Κερδοθήρας, Πτωχόπλουτος, Εκπεσμούλης, Υψωμένης, Αργυρόφιλος usw.), ist die Rolle des Chioten (16 Jahre vorher im »Mise Kozis« noch zentral) zu einem fahrenden Zitronenverkäufer degradiert, der nur ein einziges Mal im Werk erscheint (Szene III/4), um etwas *couleur locale* zu geben[535]. Ganze drei Seiten sind

---

Alexandros Soutsos und M. Chourmouzis, die »Δημαιρεσιακά« von M. N. Sisinis (1848), der anonyme »Εφημεριδογράφος« (1850) usw. Außer der Komödie »Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι« (1868) von Kourtesis bleiben die idiomatischen Elemente eher peripher. Diese Komödien lassen sich in zwei Kategorien teilen: die erste beschäftigt sich mit den Schattenseiten des öffentlichen Lebens, dem Wahlschwindel, dem Machtmißbrauch der Abgeordneten, den Postenjägern und Bestechungsgeldern usw., die zweite mit der Außenpolitik im Rahmen der Anatolischen Frage und ihrer möglichen Lösungen (*op. cit.*, S. 661).

531 Ausnahme das Idiom von Zante in »Υδροπότης σύζυγος« 1873 (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 749)

532 Hatzipantazis, *Το κωμειδύλλιο,* Athen 1981, S. 67 ff., Exarchos*, op. cit.*, S. 49, 52 f.

533 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 543.

534 Druck Athen 1867 (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 168). Zur Aufführung Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit.*, Bd. II, S. 492; sie trug den Titel *Το Χαβιαρόχανον ήτοι Οι επί των Οθωμανικών παγίων (consolidés) παίκται.* Σύγχρονον κωμικοτραγικόν δράμα εις τέσσαρας πράξεις υπό Οδυσσέως Δημητράκου. Διδαχθέν το πρώτον από της εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικής σκηνής εν τω θεάτρω Ναούμ την πρώτην Ιανουαρίου 1864, eine Börsenkomödie rund um die Profitspekulationen bezüglich der Zinsschwankungen der öffentlichen Gelder des Osmanischen Reiches (dazu E. Eldem, *A History of the Ottoman Bank,* Istanbul 1999, Chap. IV, »The end of monetary chaos (1858–1870)«, S. 91 ff.). Dieselben Spekulationen um die *consolidés* führen den Loukas Alektoridis im »Spätreichen« (»Οψίπλουτος«) von Chourmouzis (Konstantinopel 1878) in den Ruin (vgl. in der Folge).

535 Die Idiomatismen bewegen sich im üblichen Rahmen (S. 86 ff.).

ihm gewidmet. Sein sozialer Abstieg geht mit dem Verlust seiner *cleverness* einher; die chiotischen Händler, die in Hermoupolis nach der Revolution eine so wesentliche Rolle gespielt haben, unterscheiden sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr von den andern Griechen. Geblieben sind die bösartigen Witze und Anekdoten um die Stupidität der Chioten[536].

Ein stellvertretendes Beispiel für die »Entidiomatisierung« der Komödien ist der schon besprochene »Generalsekretär« (1893) von Ilias Kapetanakis, wo nur mehr wenige Szenen am Ende des II. und am Anfang des III. Aktes der Sprachsatire gewidmet sind: der Abgeordnete Venetis spricht heptanesisches Idiom, und der Parlamentarier Kalpidis ein nordgriechisches Idiom. Das Dialektmaterial dieser kleinen Rollen ist armselig und besteht aus ganz wenigen phonetischen und morphologischen Elementen, im Falle von Venetis fast nur aus italienischen Lehnwörtern[537]. Auf der anderen Seite finden sich Spuren von idiomatischen Typen in bürgerlichen Komödien ohne »ethographische« Funktion, wie z. B. im »Ziehvater« (»Ψυχοπατέρας« 1895) von G. Xenopoulos, wo das »nordgriechische« Idiom der Dienerin Franzeska auf ein einziges Element reduziert ist: den Iotazismus (Vokalersetzung durch -ι-)[538]. Das artifizielle Idiom hat das wirkliche, das Xenopoulos in seinen Zante-Stücken sehr wohl zu gebrauchen weiß, ersetzt: das Bühnenidiom, das nur mehr ein einziges Charakteristikum gebraucht, ist effektiver als die Reproduktion existenter regionaler Sprachwirklichkeit: es ist leicht erkennbar, ruft vor allem in der Wiederholung Lachen hervor, ermüdet weder Schauspieler noch Publikum und

---

536 Vgl. M. G. Meraklis, *Ευτράπελες διηγήσεις. Το κοινωνικό τους περιεχόμενο,* Athen 1980.

537 I. Kapetanakis, *Ο γενικός γραμματέας – Η βεγγέρα – Το γεύμα του Παπή,* ed. und Einleitung von P. Mavromoustakos, Athen/Ioannina 1992, S. 114–118, 119–122. Venetis: *σκιάβ', μπον τζιόρνο, κόμε στα, εσκαπουλάρισες, μενιστέρο, σεκρετάριο τζενεράλε ντε μινιστέρ ντελ ιντέρνο, τζογούλα μου, τζόγια μου, Αυτούς τσου λύκους εδώ, σιόρ Γραμματέα, θα τσου διορίσουμε κοντοστάμπιλους στην Πολίτσια και ορδινάτσες στση δενδροστοιχίες, τσου ψήφους, τσοι νόμοι, μομέντο, ινφάμες, εκειός, ιμπενιαρισθήκανε (πα να πη το υποσκεθήκανε), εκειαίς η γρκάτσιαις φιναλμέντε αμορογάρανε, ουν πόκο, απρόντε, φουγιάζω, αβάντε, ντελόγου, αριβάρω a momento, direttamente, σοτσιετά, πρεζεντάρετε, αμποναμέντο, è poi dunque, gracia, officio, à pronte, σεκάρω, σπασάρω un poco*. Kalpidis: *ελιάτε ορέ, γλιέπεις, πιδιά, ούλα, κρεύεται* (κουρεύεται), *πάεναν* (πήγαιναν), *αυτούνος, αυτήνος, δεν περιπιέτε καθόλ' κα τα πιδιά τα 'δικά μας, λιβέντικο, σκωμένο, ποδάρ', τομάρ', παλ'κάρ', ορέ τι μ' λιές; 'όρσε, Είνε ούλα πδιά του σκνιού* (σκοινιού) *και του παλκιού* (παλουκιού). Seit der »Babylonia« hat sich nicht viel geändert.

538 Einige Beispiele aus der Szene I/1: *Κόκκαλο κατάπιατι ή κρυωμίνς είσαστι, κύριι Τίλη* (Τέλης), *καλημίρα* (in der Folge auch *κιλιμίρα,* man verspottet sie mit dem Gruß *κιλιμίρι*), *όριξι ίχιτι, δι μι λιεν Φραντζισκούλα, διν ντρίπιστι, πηγίνιτι, τριλαθήκατι, χαμίνι* (χαμένε), *άσι μι, τι λίτι κύριι,* Venieris verspottet ihre Aussprache mit *κικικίριτσο* (κακοκόριτσο) usw. Ein solches Idiom ist freilich inexistent.

funktioniert als sicheres Signal der lokalen Identität einer Bühnenperson. Zur weiteren Herausbildung der Dialekttypen haben jedoch vor allem das komische Idyll und später die Revuen und *vaudevilles* beigetragen. Im allgemeinen ist ein gewisses Mißtrauen gegenüber dem Dialektgebrauch zu beobachten; auch Volkstypen und Vertreter der Provinz sprechen ohne idiomatische Färbung[539]. Die Molière-Übersetzungen von I. Skylitzis gebrauchen zwar die traditionellen Adaptationsstrategien von Oikonomos, vermeiden allerdings den Dialektgebrauch[540]. Die Ausbreitung der *dimotiki* schränkt die Funktion der Bühnenidiomatismen ein[541].

Im Provinzrealismus des komischen Idylls fallen vor allem die »Anatolier« aus Kleinasien auf, wie Hatzisevdas in der »Lösung der Anatolischen Frage« (»Λύσις του Ανατολικού Ζητήματος« 1889) und Kosmas in den »Liebschaften der Nina« (»Έρωτες της Νίνας«, Smyrna 1891), die deutlich von »Babylonia« und »Sinanis« herstammen, auch von »Hatzi Aslanis« in Smyrna, und deren Beliebtheit durch die armenische Operette »Λεπλεπιτζής Χορχορ-Αγάς«, die in Neu-Faliro 1883 mit enormem Erfolg aufgeführt wurde, noch verstärkt worden ist[542]; hier erscheint als Zentralfigur der naive Türke aus der Provinz, ähnlich wie der Grieche »vom Land« im »Glück der Maroula« (»Τύχη της Μαρούλας«) und in der »Lösung der Anatolischen Frage«[543]. Meist sind diese Provinzvertreter reich und naiv; die übrigen Charaktereigenschaften variieren zwischen dem positiven Typ des Anatoliers in »Babylonia« und dem negativen in »Sinanis«. Dieser Typ ist auch in den Revuen bis zu den Balkankriegen hin anzutreffen.

Es folgen die Dialektvertreter aus Zante, wie Avramikos in der »Lösung der Anatolischen Frage«, Konstantis im »Glück der Maroula« (1889), der Rechtsanwalt Perimoulos in »Die ausstehende Scheidung« (»Εκκρεμές διαζύγιον« 1891, 1895), der Abgeordnete Venetis aus dem »Generalsekretär« (1893) und der Gerichtsdiener Pentzefroulis aus der »Liebe der Loulouka« (»Αγάπη της Λουλούκας« 1893), die die positiveren Vertreter ihrer negativ gezeichneten Kollegen aus »Babylonia« und »Mise Kozis« darstellen; meist handelt es sich um junge Liebhaber, aktive und clevere Handlungsträger. Dies mag auch auf das Gebrüderpaar Tavoularis zurück-

539 Z. B. in der Verskomödie »Bertoldos« (1871) von A. Fatseas (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 483), wo auch die Bauern dialektfrei sprechen.

540 Begründet im Prolog des »Tartuffe« (Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 41 και 230). Auch in anderen Molière-Übersetzungen sind die Idiome nun selten: z. B. in den »Précieuses ridicules« (»Αι κερατσίτσαι«) in der Bearbeitung von D. I. Lakonas wird eine Dienerin aus Tinos hinzugefügt.

541 Zu vereinzelten Fällen idiomatischer Typen auch Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 49 ff.

542 Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 59 ff., 94 ff.

543 Zum armenischen Theater in Konstantinopel W. Puchner, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα.*, Athen 1993, S. 107 (mit weiterer Literatur).

zuführen sein, das alle diese Rollen verkörpert hat. Dieser Rollenpart findet sich auch in den Zante-Stücken von Xenopoulos und in den Revuen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs[544].

Die »Roumelioten« haben verschiedene geographische Herkunftsbereiche: aus Ioannina (»Korakistika«), Thessalien (»Geiziger«), Zentralgriechenland (Giorgoullas im »Glücksritter«), aus Albanien (»Babylonia«, »Mise Kozis«), Akarnanien (»Karpather«), bei Vyzantios auch kurze Frauenrollen[545]; aufgrund der Ähnlichkeit der nordgriechischen Idiome ist diese Instabilität erklärlich sowie auch ihre eher fließenden Charaktereigenschaften[546]. Während das Sprachmaterial aus dieser Tradition stammt, wird ihre Charakterisierung nun durch die Stationierung roumeliotischer Truppen in Athen ab 1884 beeinflußt, die zu Reibereien mit der Stadtbevölkerung geführt hat; der grobianische und hinterwäldlerische Charakter dieser Gebirgsleute wurde in den Zeitungen vielfach beschrieben[547], doch auch ihre Sittenstrenge und Moralität, die in den ersten komischen Idyllen besonders betont wird, wie beim Kapetan Klaras im »Grünen Kleid« (»Πράσινο φουστάνι« 1892) und vor allem bei Michos Zoulachmakis in der »Braut von Koulouri« (»Νύφη της Κούλουρης« 1895). Diese Figur wird von den Revuenummern übernommen, aber auch vom Schattentheater mit der Figur des Barba-Giorgos[548].

Zu den Inselvertretern zählen die Figuren aus Mytilene und Chios in der ersten Jahrhunderthälfte, die dann von der Bühne verschwinden – auch der Karpather kann sich nicht halten, während gegen Jahrhundertende die Kykladen im Vormarsch sind: schon der Schuster aus Tinos im »Hatzi Aslanis« und »Mise Kozis« wie auch in den »Κερατσίτσαι«, dann aber der alte Weinbauer Barba-Linardos aus Andros im gleichnamigen komischen Idyll, das enormen Erfolg hatte und mehrere solche Typen auf die Bühne brachte: den Abgeordneten Kibritis aus Tinos in »Ka-

544 Hatzipantazis, *op. cit*. S. 107.

545 Chryso in der »Weiberherrschaft«, Nezo im »Kolax«.

546 Bei Neroulos und Vyzantios aggressiv, ebenso wie im »Mise Kozis«, der thessalische Koch im »Geizigen« aber feige, wie auch Lalapanoris im »Karpather«.

547 Hatzipantazis, *op. cit*., S.108. Z. B. »Το Άστυ« 6. und 27. Juli 1886, »Ραμπαγάς«, 1. und 4. Nov. 1884 (*op. cit*., S. 251).

548 K. Biris, »Η λεβεντιά της Ρούμελης στο ελληνικό λαϊκό θέατρο«, *Νέα Εστία* 61 (1957) S. 661–668). Vgl. auch Th. Hatzipantazis, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890,* Athen 1984, S. 58 ff. Karagiozisspieler wie Mimaros hatten in Patras Gelegenheit, solche Provinzstücke auf dem Theater zu sehen (das Material bei E. Stivanaki, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα, από την απελευθέρωση της πόλης (1828) εώς το τέλος του 19ου αιώνα (1900),* Diss. Athen 1997, S. 542 ff.). 1895 ist er dort als publikumsbeliebt angeführt und hat durchschlagenden Erfolg (S. 561 ff.). Vgl. jetzt auch V. Galanis, »Ο Γιάννης Ρούλιας και ο τύπος του Μπαρμπαγιώργου«, *Παράβασις* 9 (2009) S. 49–60.

petan Giakoumis«, die Klytaimnistra aus Santorini im »Grünen Kleid«, die Dienerin von Andros in der »Liebe der Loulouka«, sowie den Theologen Koungoulis aus Syra und den alten Naxioten Kavourtistiris aus »Pas de quatre«[549]. Schwierig ist freilich das sukzessive Verschwinden der Bühnentradition des Chioten zu erklären[550]. Er taucht im Schattentheater fast überhaupt nicht auf und sehr selten in den Revuenummern[551].

Das Alt-Athener Idiom der alten Kassou ist schon im »Glücksritter« von Chourmouzis vorgeformt, noch deutlicher dann in der alten Bizo in der »Weiberherrschaft« (1841) und in anderen Satiren wie »Το παπί του οικονομολόγου« (1866)[552] oder in »Heiratsvermittlungen« (»Προξενεία« 1877) und »Das Wasser des Vergessens« (»Το ύδωρ της λήθης« 1892) von D. Koromilas, sowie im Stück »Die Neraide der Burg« (»Η νεράιδα του Κάστρου«) von D. Kambouroglou (1894)[553]; dennoch gebraucht das komische Idyll das Idiom des türkenzeitlichen Athens nicht. Die Unterweltsbrüder (κουτσαβάκηδες) aus der Plaka sprechen kein Idiom, sondern einen Jargon, der sich in der Hauptstadt herausgebildet hat. Diese Typen sind dann hauptsächlich in den Revuenummern zu finden sowie in der Dialektfigur des Stavrakas im Schattentheater[554]. Andere Idiome finden sich nur sporadisch[555]. Die lokale und regionale Herkunft wird nun mehr mit sittenbeschreibenden und volkskundlichen Mitteln suggeriert, und dramaturgisch mit der simplen Zuschauerinfor-

549 In den Revue gibt es nur Ammen aus Andros, andere Stücke wie »Τσιώτικο ραβαΐσι« (1911) über Kea und »Τηνιακό πατιρντί« (1912) über Tinos hatten keinen Erfolg und fanden keine Nachfolge (Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 109)

550 Im komischen Idyll taucht er nur im »Προικοθήρας« (1890) von Kalapothakis auf und in einer vertonten Version von »Die Ehefrau von Mise Zanis«, veröffentlicht im *Ημερολόγιον του Σκόκκου* 1896, S. 84–111 (Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 110, 252).

551 Z. B. »Σκούπα 1914«.

552 Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 441.

553 Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 252.

554 Zuerst in der Komödie »Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι« von Kourtesis (1868). In der komischen Idylle findet man sie in Werken wie der »Lyra des Alten Nikolas« (»Λύρα του Γερονικόλα«), »Hochzeit in der Plaka« (»Πλακιώτικος γάμος«) usw. (Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 111).

555 Die Kreter, Zyprioten und Epiroten sind verschwunden. Peloponnesier gibt es hie und da (»Lösung der Anatolischen Frage«, »Generalsekretär«), doch sprechen sie ohne Idiom. Im smyrnäischen komischen Idyll »Die Liebschaften der Nina« (»Οι έρωτες της Νίνας« 1891) spricht die alten Filio das Smyrnäische der Sofoulio aus dem »Geizigen«. Der Tsakone in der »Liebe der Loulouka« (»Αγάπη της Λουλούκας«) ist ein Geizhals, aber er spricht ebensowenig tsakonisch wie der Tsakone im »Glücksritter«. In den »Schwammtauchern« (»Σφουγγαράδες« 1894) sprechen die Inselbewohner kein Idiom. Es wird nur ihre geographische Herkunft vermerkt (Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 111 f.).

mation durch verbale Mitteilung von der Bühne. In der Zeit vor 1900 übernimmt die Dramatik mehr und mehr »nationale« Aufgaben, wobei sich die Einheit der Nation in der Einheitlichkeit der Sprache zu spiegeln hat, eine Entwicklung, die sich für die Kultivierung von lokalen Separatsprachen wie Dialekten und Idiomen als ungünstig erweist[556]. Die idiomatischen Elemente werden immer dünner aufgetragen, immer mehr in leicht erkennbaren Verbalzeichen kodifiziert, was durchaus den Rezeptionsmöglichkeiten und dem Konsumverhalten der damaligen Vergnügungstheater entspricht[557].

Im Barba-Linardos von der Insel Andros aus dem vielgespielten »Glück der Maroula« ist der Bühnendialekt zu einem Gemisch von nordgriechischen und insularen idiomatischen Elementen verquickt, aus dem einige Phänomene isoliert und systematisiert werden[558], manchmal auch mit einiger Übertreibung (z. B. *π'τ'νόμυαλος* für »πετεινόμυαλος«); es kommt auch zu den üblichen Mißverständnissen: Linardos verwechselt *πούρα* mit *μούρα,* Zigarren kennt er nicht (sie sehen aus wie *σπητζιώτικο λ'κάνικο*), *πορτιέρης* mit *μπουρλοτιέρης, σε ηπάτησαν* mit *με πατήσανε,* aber auch die Hauptstädter nehmen sein *π'λι* für *πλοίο* usw. Dazu kommen die Sprichwörter (»*νοιώθει ου βλάχος του σφουγγάτο*«, »*ο κόσμος τόχει τούμπανο τσ' εμείς κρυφό καμάρι*«), – und fertig ist das Bühnenidiom![559]. Der windige Verlobte der Maroula, der es auf das Geld abgesehen hat, den der »Stein«, den Linardos im Weinberg gefunden hat, angeblich einbringen soll, Konstantis aus Zante, hat nur wenige und bekannte Dialektelemente (*ατεντζιόνε, εκειός, στούμπιτος, δελέγκου, γιαμά, προβέρμπιο, α μέντε, φιναλμέντε, σακριφίτσιο* usw.). Ähnliche Wortstrategien findet man in der Fortsetzung der Komödie um die Maroula, im »Barba-Linardos«[560], wo das andriotisches Idiom noch dünner ausfällt. In der »Lyra des Alten Nikola« (»Λύρα του Γερονικόλα«) fehlen die idiomatischen Elemente über-

---

556 Dazu im gesamtbalkanischen Vergleich auch W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. etc. 1993, *pass*. In der Sprachfrage um 1900 spielen die Idiome kaum noch eine Rolle.

557 Hatzipantazis, *op. cit*., S. 124 ff.

558 ε → ι (*ηγώ, πηδί μου, είνη, ηδώ, βέβηος*), ο → ου (*ούμως, ου αδελφός*), Wegfall des Binnenvokals (*να π'λήσω, π'λι, αφετκό, μπ'ρώ, παλλκαριές, μ'νάχα*), Wegfall von -γ- und -γι- in der Wortmitte (*μποατισμένες, να πάου, παναΰρι, τσ' ήλεα* – κι έλεγα, *ογλήουρα*, vgl. Kontosopoulos *op. cit*., S. 58 f.), Tsitazismus γ → ζ und κ → τσ (*του παλαιϊκού τσαιρού, τσύριε, ναίστσε, ευζενικός, στρατηζέ, ετσείνη, τση* – und *λαρύντζι, δίτσιο, στσύλα, τσίτρινες, κότσινες, ελωλάθητσες*), Anhängen -νε am Verbende (*μιλούσενε, θ' ανοίξτενε*), Alteration β → γ (*γλέπεις*), syllabisches Augment η- bei Verbformen in der Vergangenheit (*ημπήκα, ήχασα, ημπόρηγε*), idiolektische Ausdrücke wie *πέρα περού, μπουζουριάζω* (Babiniotis, *op. cit*., S. 1154), *αυτούνος, γιάντα, μαθές, τόμου* usw.

559 Neue Textausgabe bei Th. Hatzipantazis (ed.), *Το κωμειδύλλιο*, Bd. II, Athen 1981, S. 20–102.

560 Text nun bei Hatzipantazis, *op. cit*., S. 118–175.

haupt. Der Jargon der Plaka ist gemeingriechisch, wie er auch von den Ganoven im grotesken Einakter »Das ehrliche Haus« (»Το τίμιο σπίτι« 1908) von Pantelis Horn gesprochen wird, wo Giangos und Thanasis sich im Unterwelts-*slang* unterhalten[561].

Im dramatischen Idyll (mit tragischem Ausgang) ist die Reduktion der Idiomatismen noch deutlicher: im »Liebhaber der Schäferin« (»Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας«), im Raum von Karpenisi angesiedelt, fehlt jegliches Dialektelement (es sei denn aus den Volksliedausgaben), und in »Golfo« (»Γκόλφω«), die im Raum Kalavryta spielt, gibt es bloß einige ορέ, αμ' δα, άϊντε, χαλεύω, ντιπ usw., die freilich eher nach Roumelien passen als in die Peloponnes, aber der »politische« Vers (15silber) läßt für Idiomatismen im allgemeinen wenig Spielraum. Ähnliches gilt für die Revuen und *vaudevilles*: im Athen der *belle époque* und der Kriegswirren wird das idiomatische Element immer seltener: in »Λίγο απ' όλα« von M. Lampros (1894) spricht der Provinzler Αγροικογιάννης ohne Idiom, in »Υπαίθριαι Αθήναι« von I. Kapetanakis und N. Laskaris (1894) sprechen weder die beiden *conferenciers* noch die »Halsabschneider« Idiom[562], in »Κινηματογράφος 1908« geben die Roumelioten so manche »ούλες«, »ουμονιακός« usw. von sich und der Heptanesier gebraucht einige Italianismen[563], in der konstantinopolitischen Revue »Έξω φρενών« (1908) von D. Dimitrakopoulos und K. G. Makridis schafft nur der Αναγούλογλους mit einigen »τζάνημ« eine »anatolische« Atmosphäre, der Panoramadarsteller spricht gebrochenes Griechisch und streikenden Bäcker in der letzten Szene »chiotisch« mit »(δ)έν« als ausschließlichem Idiomatismus[564]. In den »Παναθήναια 1911« hat Vasilis Trachanas einen Anflug von »Roumeliotisch«[565], in »Πολεμικά Παναθήναια« (1913) Tzanetos einen Anflug des Idioms von Zante[566], in »Ξιφίρ Φαλέρ« (1916) spricht Giorgoulas leicht roumeliotisch[567].

Nach der Jahrhundertwende von 1900 verschwinden die Idiome und Dialekte fast zur Gänze von der Bühne. Für die provinzielle Herkunft werden nun fast ausschließlich nonverbale volkskundliche Mittel in der Tradition der komischen und dramatischen Idylle des Provinzrealismus eingesetzt: idiomatische Nuancierungen

---

561 Text nun in der Ausgabe von E. Vafeiadou, Παντ. Χορν, *Τα θεατρικά,* Bd. I, Athen 1993, S. 366–385; zur Analyse Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας, op. cit.*, Bd. II, S. 778–794.

562 Text nun bei L. Maraka, *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση 1894–1926,* Bd. I, Athen 2000, S. 77–215.

563 *Μιοκαρίσιμο, εστρουλατίσιμο σινιόρ Οργκανιζατόρε της Γκρέτσιας, φιναλεμέντε, ντιφιτσιλε* usw. (Hatzipantazis/Maraka, *op. cit.*, S. 194 ff.).

564 Maraka, *op. cit.*, S. 267–381.

565 Hatzipantazis/Maraka, *op. cit.*, Bd. III, S. 275–342. Z. B. *στάκα ωρέ, ασίκισσα, τσεκουράτα, τότενες*, auch der Gefreiter spricht ähnlich (S. 291 ff., 302 ff.).

566 Text bei Maraka, *op. cit.*, Bd. II, S. 91–245.

567 Hatzipantazis/Maraka, *op. cit.*, Bd. III, S. 371–446.

beschränken sich auf ein Minimum selektierter und isolierter »Zeichen«, die in ihrer regionalidentifizierenden Funktion erkannt und rezipiert werden. Bloß das Schattentheater tradiert noch das Gerüst der Dialektkomödie des 19. Jahrhunderts, doch ist der idiomatische Charakter der Dialekttypen nur mehr ein ferner Abglanz des sprachlichen Reichtums, den die Rollenfiguren der »Babylonia« und ihrer Nachfolge vermittelt haben.

2.6 Dialektatlas C: Das Schattentheater

Unter dem Aspekt der Entwicklung der Sprachsatiren in der Dramatik des 19. Jahrhunderts nehmen die Texte des Schattentheaters eine Epilogfunktion ein[568]; aus dieser Tradition sind die Reformbestrebungen von Mimaros um 1890 in Patras[569], die die griechischen Dialekttypen hervorgebracht haben, ohne weiteres zu erklären: die Ersetzung der Dialekttypen des omanischen Schattentheaters durch griechische idiomatische Figuren geht unter Zuhilfenahme der Komödientradition der Sprachsatiren vor sich und schöpft aus diesen Texten das einschlägige Dialektmaterial. Bis zu einem gewissen Grad verifiziert sich damit die These von Kostas Biris[570], daß die »Babylonia« in diesem Hellenisierungsprozeß eine gewisse Rolle gespielt habe, doch nicht in der Funktion eines Vorbildes oder unmittelbarer Beeinflussung: die Frage ist heute nicht mehr, ob die Griechen um 1836 den osmanischen Karagöz gekannt haben oder nicht[571], – trotzdem scheint Vyzantios nicht vom Schattentheater unmittelbar inspiriert noch geht dieses direkt auf die »Babylonia« zurück –, sondern bis zu welchem Grad die Tradition der Bühnenidi-

568 Zur Fragwürdigkeit der gedruckten Textgrundlagen für eine improvisierte Theaterform vgl. W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975, S. 140 ff. Diese methodische Fragestellung bleibt hier ausgeklammert, denn die veröffentlichten Spielheftchen stellen für sich eine interessante Textgruppe dar. Zur Bibliographie W. Puchner, »Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα«, *Λαογραφία* 31 (1976–78) S. 294–324, ders., »Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα«, *ibid.* 32 (1979–81) S. 370–378, L. Myrsiades, »Καραγκιόζης. A bibliography of primary materials«, *Μαντατοφόρος* 21 (1983) S. 15–42, W. Puchner, »Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977–2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη«, *Παράβασις* 9 (2009) S. 425–498.

569 Th. Hatzipantazis, »Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890«, *Ο Πολίτης* 49 (1982) S. 64–87 und separat Athen 1984, W. Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη,* Athen 1984.

570 In der Einleitung zur Ausgabe der »Babylonia«, Athen 1948.

571 Dazu mit den Quellen jetzt W. Puchner, »Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuroaps und des mediterranen Raums*, Bd. I, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 97–132.

ome in den Sprachsatiren in der Nachfolge der »Babylonia« (und ihren zahlreichen Aufführungen bis Jahrhundertende) auf die Gräzisierung des ithyphallischen Leinwandhelden des »ανατολικόν θέατρον« eingewirkt hat, so daß auf der beleuchteten Leinwand noch einmal, und das letztemal, so etwas wie ein Sprachatlas griechischer Regionalidiome entsteht, wodurch der gesellschaftlich funktionslos gewordene Karagöz mit einem neuen Typenrepertoire wieder einer exisitierenden sozialen Wirklichkeit entpricht und dermaßen überlebt[572].

Es ist keineswegs erforderlich, das gesamte Corpus der gedruckten Spielheftchen zu untersuchen. Bezüglich der reinsprachigen Bühnenanweisungen wurde bereits darauf eingegangen. Es ist keine Frage, daß Karagiozisspieler wie A. Mollas, Mimaros, M. Xanthos, K. Manos u. a. die »Babylonia« gekannt und Dialektmaterial aus ihr entnommen haben. Die bekannte Vorstellung »Die Absteige des Barba Giorgos« (»Το χάνι του Μπαρμπαγιώργου«) von Mollas ist nichts anderes als eine Bearbeitung dieser Sprachsatire. Als Leitfaden der Dialektuntersuchung kann man die »Memorien« von Sotiris Spatharis heranziehen[573]. In den Auftrittsliedern der Dialekttypen und ihrem einführenden Sprechpart der Selbstvorstellung ist die Informationstechnik der provinzrealistischen Komödien nachgebildet. Sior Dionysios Fringos singt eine Kantate von Zante und stellt sich selbst vor[574]. Sein Zante-Idiom ist mehr als *light* (*τζογούλα, σκέρτσο, τση* – της, *σμπάρα* -πυροβολισμός, *[ε]τόμου, αφελάρω*). Barba-Giorgos singt ein Kleftenlied und tanzt χασαποσέρβικο, seine erste Rede beschäftigt sich mit den traditionellen Kleidungsstücken; sein Idiom ist etwas schwerer und enthält phonetische, morphologische und lexikalische Elemente der norgriechischen Idiome: ε → ι, ο → ου (*ιγού*), Zusatz von -ι- und -γ- in der Wortmitte (*λιέω, μεργιά*), Wegfall des Schlußvokals (*λειβάδ'*), jedoch ohne wirklich systematische Anwendung. Der *sefardim* aus Thessaloniki, Solomon Da-

572 Charakteristischerweise regrediert und verschwindet das Schauspiel in allen Provinzen des Osmanischen Reiches, weil die Bühnentypen keiner gesellschaftlichen Realität mehr entsprechen; das traditionelle Schattentheaterpublikum war die multiethnische Sozialgruppe der alten *mahalla* im osmanischen Istanbul. Mit der jungtürkischen Revolution von 1908 und der Gründung des kemalistischen Nationalstaates wurde diese Sozialmonade jedoch aufgesprengt und das Schauspiel regredierte auch in der Türkei selbst (dazu Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, *op. cit*., ders. »Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Reseach of Theatre Audience«, St. Damianakos (ed.), *Théâtre d'Ombres*, Paris 1986, S. 199–216, ders., »Le théâtre d'ombres grec et son auditoire traditionel«, *Cahiers de Littérature Orale* 38, 1995, S. 125–143). Zum Vergleich mit dem osmanischen Schattentheater A. Mystakidou, *Karagöz. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Athen 1982.

573 S. Spatharis, *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Athen 1960.

574 Spatharis, *op. cit*., S. 181 ff.

nelias, deformiert wie der Anatolite in der »Babylonia« das Griechische, seine σπανιόλικα sind jedoch freie Eingebungen der Karagiozisspieler. Der hasenherzige und prahlerische Ganove Stavrakas aus Piräus spricht den Jargon der Unterwelt, der Milchsohn Ομορφονιός verziert seine gepflegte Sprache mit häufigem »ουίτ« (frz. oui)[575]. Statt Veligekas mit seinem Arvanitischen spielt Spatharis den feigen Poponias[576] und den kretischen Manousos, den zuerst Xanthos auf die Bühne gebracht hat, wo er auch den aus der »Babylonia« bekannten Witz mit den »κουράδια« verwendet und noch ein anderes mißverständliches Wort hinzufügt: das »πράμα« der Braut (Geschlechtsteil, auf kretisch Aussteuer, Mitgift)[577]. Spatharis spielt den Manousos ohne Tsitazismus, Xanthos mit[578]. In der »Hochzeit des Barba-Giorgos« von Xanthos ist das kretische Idiom von Manousos intensiver[579], doch ist er keineswegs mit dem Kreter aus dem »Glücksritter« oder der »Babylonia« zu vergleichen. Etwas idiomatischer gibt auch Spatharis den Barba-Giorgos in diesem Stück[580]; hier gibt es auch die parodierende Verwendung der Reinsprache, in dem Augenblick da er die Braut sieht (Karagiozis mit Brautschleier) und nicht mehr an sich halten kann, versucht er »ογρωπαϊκά« zu sprechen: *Α, τσούπα μ', ήρον του πέπλουν εκ του προσώπου σου όπως ατενίσεις τον Ερωτόκριτον έμπροσθέν σου*[581].

Doch nicht nur Xanthos kennt die »Babylonia«, Mollas reproduziert in der »Absteige des Barba-Giorgos« (»Το χάνι του Μαρμπαγιώργου«) ganze Szenen aus der Sprachsatire des Vyzantios zusammen mit dem idiomatischen Sprachmaterial. Es ist auch das einzige Stück des Schattentheaters, wo der Chiote (zum letztenmal) noch auftaucht. In der »λοκάντα« seines Onkels nimmt Karagiozis die Bestellungen auf und serviert; im Zentrum der Komik befindet sich wieder der Speisenkatalog. Der Chiote Govios stammt direkt aus der Komödientraditon des 19. Jahrhunderts[582],

575 Spatharis, *op. cit.*, S. 185 ff., 187 ff., 190 ff., 193 ff. Letzterer zuerst von Mollas gespielt.

576 *Op. cit.*, S. 196 f.

577 Es handelt sich um den seltenen Fall eines Sexualwitzes (Spatharis, *op. cit.*, S. 199 f.).

578 Weiters: *γιάντα, ίντα, επαέ, σύντεκνε, πορίζω, κατίνα* (Rückgrat, schon beim Kreter im »Glücksritter«), *μαϊμούνι, τση* (selten, auch *τσι*), *γιβεντισμένος, φιλιότσος* (βαφτιστικός, vgl. Kontosopoulos, *op. cit.*, S. 35), es gibt jedoch auch »unsinnge« Konstruktionen (*όψαργας την ταχινή*).

579 *διάλε τσ' απομεινάρες σου* (schon im »Glücksritter« und in der »Babylonia«), *τσεφαλή, μαθές, γκάβω, ναίτσε, αδρεφός, κατέ[χ]ει, χαρώ σε, ήβρα, σέρα* (χέρι), usw. Text bei Ioannou, *op. cit.*, Bd. I, S. 1–45, bes. S. 13–16.

580 *ωρέ, πιδί μ', τσουπί* (τσούπρα), *γουρτζουλαβίδα* (εργολαβία im Sinne von ερωτοδουλειά schon im »Karpather«, doch mit weiterer Verbreitung, Lexikon Dimitrakos, *op. cit.*, S. 556), *ξιέρω ιγώ, ροβολώ, ου έρμους* (häufig, wie ein Leitmotiv), *μαθές, ψίχα, δάσκλος, τήρα ρε, θα πιράσουμι καλά, θα σι φάου έρμο, χουριό, ουρέ, τσουπί θέλου ιγώ, πού έν η νύφη, ρε;, κειος* (εκείνος), *γλιέπου* usw.

581 Ioannnou, *op. cit.*, Bd. I, S. 44.

582 *να χαρείτε τον πάη σας, ίντα, ήσκασα, γρήγορις, έν ηξεύρετε, διαβ[ρ]όντου κουλούνκιν* usw., Miß-

doch Mollas versteht nicht alle dialektalen Eigenheiten. Die Gäste in der Absteige von Barba Giorgos geben zum letztenmal eine Art Dialektatlas: Dionysios von den Jonischen Inseln, der Hebräer, der Kreter Manolios, Omorfonios (»Schönling« mit einer riesigen Nase), der Italiener Giovanni, der Chiote Govios, Veligekas und Stavrakas aus Athen mit Lola und Nitsa. Der Kreter: *Καρατσόζο* (Tsitazismus), *πσος* (wie der Karpather), *ρατσί* (ρακί), *ίντα, δεδίμ*[583], *λιγάτσι, κοπέλι, καρτερώ σε, φτου διάλε τα πάσπαλά σου*[584] usw. Der »μπαστουνόβλαχος« (so nennt Karagiozis seinen Onkel) Barba-Giorgos: *εδωπάς, κειος, φέρν'ς, τίμνιος, αλπού, π'δί μ', γρουζούσ'κο, ζ'λάπ'* (ζουλάπι), *σε π'ράζ' κ'νείς, γρασόνι* (γαρσόνι), *βιβλίγια, ζωντόβ'λο, να δ'λιέψ'* (να δουλέψει), *χ'νέρ'* (χουνέρι, πάθημα, κάζο)[585], *μπιτίσουμε, μουρέ, έρμους, γουρ'νομύτ', χαζ'μάρες, κακ'μοίρ', ζαγάρ', παλιουτομάρ',* usw. Zu den phonetischen Strategien gehört die Vokalweglassung in der Wortmitte und am Wortende; dies verleiht seiner Rede etwas Abgehacktes und ermüdet den Zuhörer nicht. Sior Dionysios arbeitet vorwiegend mit italienischen Lehnwörtern und einigen Idiomatismen: *λουκάντα, καδινάτσο, πορτόνι* (πόρτα), *ακροντερίστηκα*[586], *τόμου, τζόγια μου, σκουφέτα, τίποτσι, μπιστέκες* (μπριζόλες), *μιράκουλο, αργολαβίες* (ερωτοδουλειές), *σκόρσο, τζιράρεις* usw. Er übersetzt auch die Worte des Italieners, der fast überhaupt kein Griechisch spricht[587]. Gebrochen ist auch das Griechisch des Hebräers Jakov. Veligekas gebraucht die Sprache des Arvaniten aus der »Babylonia«: *πρα, ωρέ, στο λοκάντα, πω, μπριά, ψίχα, ώρε μπούρα μου, αλάχ μπελιάβερσιν, γιάλα τούκα, ακουρμάσου, παραλλογή* (παραγγελία), *μπίρο μου* usw. Das »Gespräch« ergibt insgesamt eine interessante Synthese, die ein bezeichnendes Licht auf die Sprachfähigkeiten dieses Karagiozisspielers wirft.

Im allgemeinen zeigen sich die Schattenspieltexte von der Sprachwirklichkeit der regionalen Idiome noch mehr distanziert, denn sie stützen sich bereits auf bestehende Traditionen von artifiziellen Bühnendialekten. In den Improvisationen des Karagiozisspielers »spielt« dieser bereits mit der Sprachüberlieferung, kann seine eigenen Heptanesier und Roumelioten auf die Bühne bringen und ihnen Varianten von Idiomen nach eigenem Gutdünken und aus der Eingebung des Augenblicks heraus in

brauch des endgestellten -ν: *Γκύριεν Σταυράκην, πολύ θενά με φχαριστήσετένεν νά 'ρθετεν στην παρέαν μου, με λένεν, με λέντενεν, ζηντάων, έν ηξεύρων καλέν τι φαΐν είναιν τούτον* usw. Text bei Ioannou, *op. cit.*, Bd. I, S. 47–85.

583 »Είπα« (türk. dedim) nur im kretischen Idiom der »Babylonia« (Soyter, *op. cit.*, S. 35).

584 »Τα κόκκαλά σου« wie in der »Babylonia« (Soyter, *op. cit.*, S. 36).

585 Türk. hüner, bei Mollas besonders häufig gebraucht.

586 »ακροτζερίζομαι« in der »Babylonia« (Soyter, *op. cit.*, S. 53).

587 *άπρε λα πόρτα, πρέστο, βιένε κουά, μποντζόρνο, βόλιο αντάρ μανζάρε, αβέντε κουακέ κόζα μαντζάρι, κόζα τσέ* usw. und verballhorntes Griechisch wie *όκι, κύριο, τέλεις εγώ τέλει να φάει, καπίτο* usw.

den Mund legen. Die »Babylonia«und ihre Nachfolge geben dafür eine solide Basis ab. Ein Großteil des enormen Erfolges der Reformen von Mimaros dürfte auf die Rezeption dieser Dialekttraditonen auf dem griechischen Theater des 19. Jahrhunderts zurückgehen. Ohne diese stehenden Traditionen ist es fraglich, ob das Schattentheater je die Popularität erlangt hätte, die es zwischen 1900 und 1930 gehabt hat: das Schattentheaterpublikum macht in dieser bewegten Zeit wahrscheinlich ein Vielfaches des Theaterpublikums aus[588]. In allen anderen Theaterformen verschwindet der Dialektgebrauch sukzessive oder erhält eine andere Funktion (wie in den Werken von G. Xenopoulos und D. Romas, die auf Zante spielen)[589]. Der Provinzrealismus bedient sich mehr und mehr auch nichtdialektischer und sogar nonverbaler Techniken und Strategien, um die Lokalfarbe der Volkskultur einer Region zu dokumentieren: durch Sprichwörter und Redensarten, Volkslieder, Überlieferungen, Schwüre, Fluchformeln, Heilmethoden vom oder Prophylaxe vor dem bösen Blick, Trachten, Tänze, Kirchweih- und Heiligenfeste, *toponymica*, Alltagsbeschäftigungen usw., ohne auf nur rein sprachliche Mittel angewiesen zu sein. In dieser Entwicklung mag das Vorherrschen der Volkssprache in der Belletristik und auf dem Theater eine Rolle gespielt haben: das Sprachenbabylon der »Babylonia« baute noch auf dem Fehlen einer gemeinsamen Verständigungssprache auf, die jedoch nun durch die *dimotiki* gegeben ist. Das bedeutet aber gleichzeitig auch eine Sprachverarmung, denn die Idiome und Dialekte werden nicht weiter gepflegt und die Reinsprache lebt als Sondersprache der Literatur weiter: bei Kavafis, Embirikos und Elytis etwa. Somit ist der zweidimensionale Leinwandheld der letzte Erbe der Dialekttradition, die mit den »Korakistika« von Rizos Neroulos 1813 einsetzt. Ansonsten sind die Dialekte und Idiome aus den Bühnenstücken verschwunden, mit der einzigen Ausnahme des pontischen Theaters, das sich in den Jahrzehnten nach 1922 zu formieren beginnt.

3. Europäisierung und Modesprache

Die Sprachsatire umfaßt jedoch auch die parodierende Verwendung von Fremdsprachen, wie dies schon im »greghesco»[590], dem Gebrauch des Griechischen in der

588 W. Puchner, »Η θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου«, *Ελληνική Θεατρολογία,* Athen 1988, S. 409–418.

589 W. Puchner, »Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου«, *Φαινόμενα και Νοούμενα.* Athen 1999, S. 221–239.

590 Bibliographie zum *greghesco* in W. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο,* Athen 1991, S. 54 ff.

italienischen Dialektkomödie der Renaissance, der Fall war sowie bei den lateinischen und italienischen Passagen des Daskalos (*dottore*) in der kretischen Komödie, der mit seiner Bildung und seinen Kenntnissen prahlt[591]. Diese Konvention findet ihre Fortsetzung in der Dramatik der jonischen und ägäischen Inseln[592], doch im 19. Jahrhundert wird das Französische die Modesprache des Bildungsanspruches und der »Europäisierung«, und als solche wird es in den Satiren auf die westliche Nachäffungssucht ridikulisiert. Diese Modeerscheinungen des »Europäischen« betreffen vor allem die Kleidung, die Lektüre französischer Romanzen[593] sowie den ständigen (und häufig unangebrachten) Gebrauch von französischen Floskeln und Formeln in der Umgangssprache der Gebildeten, der *katharevousa*, die sich von der Vulgärsprache der unteren Gesellschaftsschichten distanziert. Mit der provinzrealistischen Bewegung des »Ethographismus« der Literaturgeneration von 1880, in den Komödien schon etwas früher, formiert sich jedoch eine Front gegen die ausländische »Überfremdung« und die autochthone Volkskultur wird als Identifikationspotential der sich rekrutierenden Bürgerschicht entdeckt. An dieser Front entstehen die Satiren gegen die *xenomania*. Ganz ähnliche Bewegungen gegen die sprachliche Überfremdung sind im 19. Jahrhundert auch in anderen Literaturen Südosteuropas zu beobachten[594].

Polyglossie herrschte in weiten Teilen der Balkanhalbinsel schon während der Türkenzeit und als Hegemonialsprache hatte das Türkische weitreichenden Einfluß sowohl auf die Hoch- wie auf die Volkskultur[595]. Dieser Einfluß ist in der phanariotischen Literatur Konstantinopels und der Transdanubischen Fürstentümer augenfällig, etwa im turkogriechischen Kauderwelsch der phanariotischen Satire »Alexandrovodas« (»Αλεξανδροβόδας« 1785) oder im turkovlachogriechischen Mischmasch in der »Windbö des Wahnsinns« (»Σαγανάκι της τρέλας«

591 A. Vincent, »Κωμωδία«, D. Holton (ed.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης,* Heraklion 1997, S. 125–156, bes. S. 147 ff.

592 Zu diesen Arztfiguren W. Puchner, »Η μορφή του γιατρού στην πρώιμη νεοελληνική δραματουργία (1650–1750)«, *Διάλογοι και διαλογισμοί,* Athen 2000, S. 93–118.

593 Verspottet z. B. in der Satire »Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων« von M. Chourmouzis (1882), die von französischen Ausdrücken nur so wimmelt; statistische Angaben zu den Übersetzungen aus dem Französischen in K. G. Kasinis, M. Χουρμούζης, *Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων,* Athen 1999, S. 80–138 (»Η αλλοτρίωση του ελληνικού πολιτισμού«).

594 Vgl. W. Puchner, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης,* Athen 1993, S. 165–194.

595 Zur Volkskultur vgl. die Bibliographie in W. Puchner, *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη,* Athen 1989.

1786)[596]. Eine solche dreisprachige Mixtur beschreibt auch Sulzer gegen Ende des 18. Jahrhundert für Schattentheateraufführungen am Hof der Phanarioten in Bukarest[597], ist jedoch auch in anderen vorrevolutionären Satiren aus dem Raum der Walachei nachgewiesen[598]. Der Einfluß des Türkischen nimmt jedoch im Bayerischen Königreich Hellas rasch ab, bei der griechischen Dramatik in Konstantinopel hält er sich ewas länger: z. B. »Mise Kozis« (1848), im »Χαβιαρόχανον« (1864) fehlt das Türkische bereits fast völlig. Insofern bildet »Die Hochzeit des Malonis Antifatis« von Michael Mousaios aus Livisi an der Ägäisküste (1889) eine provinzielle Ausnahme: doch hier wird der Einfluß der (einstigen) Hegemonialsprache bereits als »Verunreinigung« der griechischen Muttersprache satirisch aufs Korn genommen, wie schon der Untertitel indiziert: »Κωμωδία / Συνταχθείσα προς διόρθωσιν της εγχωρίου διαλέκτου εν Λειβησίω της Λυκίας 1889»[599]. Am Ende der Ausgabe findet man griechische Übersetzungen der türkischen Textpassagen[600]. Derselbe Autor hat auch ein Lexikon »Βατταρισμοί ήτοι λεξιλόγιον επανορθωτικόν της Λειβησιανής Διαλέκτου« mit mehr als 600 griechischen und 100 türkischen Sprichwörter samt Kommentar verfaßt[601]. Dieser sprachpurifikatorische Aspekt fehlt im pontischen Dialekttheater weitgehend, wo das Türkische nicht Zielscheibe der Satire ist[602]. Mit der Entwicklung der Anatolischen Frage und mit der forcierten Europäisierung des »Kranken Mannes am Bosporus« (die *tanzimat*-Reformen im Osmanischen Reich) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts[603]

596 Zu Ausgaben und Bibliographie W. Puchner, »Satirische Dialoge in dramatischer Form aus dem Phanar und den transdanubischen Fürstentümern 1790–1820«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. II, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 115–132.

597 F. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens,* Bd. II, Wien 1781, S. 402 ff., W. Puchner, »Ο πρώτος ελληνικός Κακαγκιόζης«, *Νέα Εστία* 115 (1984), Heft 1367, S. 791–793.

598 C. Papacostea-Danielopolu, »La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés (1784–1830)«, *Revue des Études Sud-Est Europeénnes* 15 (1977) S. 73–92, A. Tabaki, *Le théâtre néohellénique: Génèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques,* Thèse, Paris 1995, S. 435 ff. und 437 ff., W. Puchner, »Δύο θεατρικές σάτιρες από το προεπαναστατικό Βουκουρέστι: *Τα αγγούρια του Γενεράλη*, *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*«, *Μνείες και μνήμες*, Athen 2006, S. 167–288.

599 M. I. Mousaios, »Ο γάμος του Μαλώνη Αντιφάτου. Εισαγωγή: Βάλτερ Πούχνερ«, *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 5 (1984–85), S. 275–359.

600 *Op. cit.*, S. 353 ff.

601 *Op. cit.*, S. 281 ff.

602 E. Mouratidis, *Το ποντιακό θέατρο. Μικρασιατικός Πόντος 1850–1922,* Thessaloniki 1991.

603 Eine gelungene Übersicht zur »alafranga«-Epoche (1840–1914) findet sich bei Suraiya Faroqhi, *Kultur und Alltag im Osmanischen Reich. Vom Mittelalter bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts,* München 1995, S. 274–299.

nimmt der Einfluß des Osmanisch-Türkischen als Hegemonialsprache immer mehr ab, was auch die griechische Theaterblüte in der Bosporus-Metropole selbst indiziert[604].

Doch auch die Spuren der einstigen Venezianerherrschaft sind in der griechischen Literatur des 19. Jahrhunderts nicht völlig verlorengegagen: die komische Figur des *dottore* der kretischen Komödie lebt in den »Komödie der Pseudoärzte« (»Κωμωδία των ψευτογιατρών« 1745) von Savogias Rousmelis weiter[605], und in den komischen Intermedien der kykladischen »Tragödie des Hl. Demetrius« (»Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου«), die am 29. Dezember 1723 auf Naxos zur Aufführung kam, spielt der hochgelehrte *dottore* eine wichtige Rolle[606]. In der heptanesischen Dramatik spielt das Venezianische weiterhin eine gewisse Rolle; in Venedig vor und nach 1800 war ein kretischer Jurist, Antonios Symeon Zografos (Sografi) als Komödienschreiber und Librettist tätig, der im venezianischen Dialekt schrieb und heute als einer der Vertreter der jakobinischen Dramatik in Italien gilt[607]. So überrascht es kaum, daß im »Chasis« (»Χάσης« 1795) von D. Gouzelis eine ganze Szene im venezianischen Dialekt verfaßt ist[608]. Im 19. Jahrhundert vermischen sich die hochgelehrten Doktoren mit Studien in Padua einerseits mit den fahrenden Scharlatanen und praktischen Ärzten aus Ioannina, wie im »Tod des Pallikaren« von Palamas[609], aber auch mit den Arztfiguren aus den Molière-Komödien[610], die mit

604 Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα,* Bd. I, *Ιστορία, δραματολόγιο, θίασοι, ηθοποιοί, θέατρο*, Athen 1994, Bd. II, *Παραστάσεις,* Athen 1996.

605 Gl. Protopapa-Bouboulidou, *Σαβόγιας Ρούσμελης,* Athen 1971, S. 37–94.

606 N. M. Panagiotakis/W. Puchner, *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία.* Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο, Heraklion 1999, S. 225–251.

607 W. Puchner, »Αντώνιος Συμεών Ζωγράφος: Έλληνας λιμπρετίστας και κωμωδιογράφος στη Βενετία, στα χρόνια της πτώσεως της Γαληνοτάτης και της γαλλοαυστριακής κατοχής (1783–1818)«, *Theatrum mundi,* Athen 2000, S. 103–129. Zu anderen griechischen Dramatikern in Italien vgl. W. Puchner, »3) Η ιταλόφωνη θεατρική παραγωγή των Ελλήνων του 18ου αιώνα«, in: »Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα«, *Δραματουργικές αναζητήσεις,* Athen 1995, S. 141–344, bes. S. 203–216.

608 Z. Synodinos, Δημήτριος Γουζέλης, *Ο Χάσης. (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον),* Κριτική έκδοση: Ζήσιμος Χ. Συνοδινός, Athen 1997.

609 Vgl. das nächste Kapitel.

610 Puchner, »Η μορφή του γιατρού«, *op. cit.*, S. 96 ff., A. Tabaki, »Ο Μολιέρος στην Ελλάδα. Α. Οι πρώτες μεταφράσεις και οι ›τύχες‹ τους, Β. Οι μεταφράσεις του *Γεωργίου Δαντίνου* στον 19ο αιώνα«, und dies., »Ο πρώτος *Κατά φαντασίαν ασθενής* στα νέα ελληνικά (1834)«, im Band: *Δυτικές επιδράσεις στο νεοελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα*, Athen 1993, S. 149–164 und 165–169.

dem dämonischen Ipekakuana im »Άσωτος« von Alexandros Soutsos (1830) ihren Anfang nehmen[611]. Unter den letzten italophonen Ärzten befindet sich der ντεττόρ Ζαλάπα im IV. Akt der »Babylonia«, der den verwundeten Kreter kurieren soll, doch der heptanesische Polizist verhaftet ihn als Scharlatan ohne Berufsgenehmigung[612]. Die Therapie umfaßt das konventionelle Sammelsurium von »iatrosophischem« Tohuwabohu, das seit der kretischen Komödie, der *commedia erudita* und der *commedia dell'arte* in analogen Situationen zu hören ist[613].

Doch ist der Einfluß des Italienischen mit der Invasion des Französischen nicht zu vergleichen. Die Italophonie beschränkte sich auf die Dialekttypen von den Jonischen Inseln, wie den Polizisten in der »Babylonia«, den Abgeordneten Venetis im »Generalsekretär« usw., und wurde keinesfalls als Bedrohung der kulturellen Überfremdung empfunden[614]. Seltener ist das Italienische in den Revuen, oft zusammen mit dem Französischen und Deutschen, was die Reformen im Militär und bei der Polizei in der Ära Trikoupis betrifft[615]. Noch seltener ist es im Schattentheater anzutreffen (außer der Figur des Nionios): Mollas führt aus welchen Gründen auch immer im »Χάνι του Μπαρμπαγιώργου« einen Italiener ein, und Karagiozis verständigt sich im Stück »Karagiozis als Apotheker« (»Ο Καραγκιόζης φαρμακοποιός«) von Kostas Manos mit Mehmet auf »Italienisch«[616], ähnlich wie Barlakas und Sgaranello 200 Jahre vorher in der »spezeria« in den komischen Schlußszenen der Tragödie »Ifigenia« von Petros Katsaïtis[617]. Damit ist aber der Kreis der italienischen Sprachpräsenz in der griechischen Dramatik des 19. Jahrhunderts schon geschlossen, ein Einfluß, der trotz Solomos und Kalvos rasch zugunsten des Französischen abnimmt[618].

---

611 A.-E. Delveroudi, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο,* Athen 1997, S. 27 ff.

612 Er rühmt seine Studien folgendermaßen: *»Εδιάβασα του Ρομπισόν, φούτρε ! την Ιστορία, / Κογιόν ! του Αριστότιλε την Οστρακολογία, / και του Σωκράτ' Αφορεσμούς, την Παθιακολογία, / φούτρε ! του Μπρουμ και του Τισσότ τα είκοσι βιβλίγια, / τ' ογκόλφι της Ιατρικής, τη Φραρακοποιίγια. / Τι και αν δεν εσπούδαξα εις την Ακαδημίγια ; / Ζε βουζ ασούρ οπού παντού η γιατρικ' έναι μίγια«* (Evangelatos, *op. cit.*, S. 67). Im letzten Vers macht sich schon das Französische bemerkbar. Doch hat er keine »πατέντα« und »βέβιγια«, die Papiere die er dem heptanesischen Polizisten zeigt, überzeugen diesen nicht.

613 Dazu Puchner, »Η μορφή του γιατρού«, *op. cit.*, Evangelatos, *op. cit.*, S. 66.

614 Vgl. Kasinis, *op. cit.*, S. 57 ff., 80 ff.

615 Hatzipantazis/Maraka, *op. cit.*, S. 101 ff.

616 Ioannou, Bd. I, *op. cit.*, S. 101.

617 E. Kriaras, *Πέτρος Κατσαΐτης, Ιφιγένεια – Θυέστης – Κλαθμός Πελοποννήσου,* Athen 1955, S. 98–107.

618 Vgl. auch W. Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος–20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση,* Athen 1999 und zur Rezeption der italienischen Dramatik ders., »Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό«, *Theatrum mundi*, *op. cit.*, S. 157–227.

Im Prolog zur Aufführung der »Gespenster« von Ibsen 1894 in Athen stellt Grigorios Xenopoulos kurz und bündig fest: »Φιλολογικώς αποτελούμεν μίαν επαρχίαν της Γαλλίας« (in philologischer Hinsicht sind wir eine Provinz Frankreichs)[619]. In der Tat ist die griechische Dramatik des 19. Jahrhunderts vom französischen Theater geprägt: zuerst das allmächtige Vorbild der *haute tragédie* des französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts zusammen mit der aufklärerischen Rezeption der Komödien Molières als »Lehrstücke«, in der Folge die Dramatik von Voltaire als Symbolgestalt der Französischen Revolution, die romantischen Historienstücke von Victor Hugo, die Routinedramatik der *pièces bien faites* der sozialen Tendenzstücke, die zahlreichen Übersetzungen der Boulevard-Produktion und der Farcen, um den Repertoirebedarf der professionellen Truppen nach 1865 zu decken usw.[620]. Dazu tritt das Französische als Sprache der Bildung und guten Erziehung (Hofsprache am Hofe Ottos I., Sprache der Politik, der Diplomatie und des öffentlichen Lebens), die »Epidemie« der Romanzenlektüre, die um die Mitte des Jahrhunderts ihren pathologischen Höhepunkt erreicht (verspottet im der »Tochter des Krämers« von Angelos Vlachos 1866 sowie in vielen anderen Komödien), zusammen mit der konventionellen westlichen Bürgerkleidung, den Abendveranstaltungen und Bällen, den historisierenden Stilmöbeln, den freieren Verhaltensweisen der Damen usw. – eine klinische Symptomatologie oberflächlicher Rezeption »europäischer« Sitten, die in Ausdrücken wie »Nachäffung« (πιθηκισμός) ihren kritischen Ausdruck findet und in Bühnengestalten wie dem Schwindler George im »Generalsekretär« den Einheimischen satirisch vor Augen geführt wird. Französisch und archaisierende *katharevousa* gehen Hand in Hand. Der Eleganz und dem *ésprit* des Französischen erliegt das schwache Geschlecht leichter, und die neuen westlichen Bürgersitten tragen auch die ersten Keime des Feminismus. Die allgemeine Gallomanie benützen Betrüger, Postenjäger und kühne Kletterer auf der gesellschaftlichen Aufstiegsleiter, die Kenntnis des Französischen, oder zumindest der Eindruck seines intendierter Gebrauchs, gilt als Gütezeichen und Erkennungssignal einer höheren gesellschaftlichen Position, die man hat oder die einem zumindest nach eigenem Gutdünken zusteht. Dieses Phänomen der satirisierten Gallomanie ist zur selben

619 W. Puchner, »Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευντικοί προβληματισμοί«, *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, S. 311–354, bes. S. 334, und ders., *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας*, *op. cit.*, S. 19.

620 Ausdruck dieser französischen Dominanz auf dem Theater ist auch das französisch-griechische Theaterlexikon von N. Laskaris (*Θεατρικόν λεξικόν (γαλλο-ελληνικόν),* Athen 1923, S. 328 mit einem Vorwort von Pavlos Nirvanas), eine Zusammenstellung der einschlägigen, z. T. umfangreichen Artikel von Laskaris im französisch-griechischen Lekon von A. Ipitis (*Λεξικόν γαλλοελληνικόν*, 2 Bde. Athen o. J.).

Zeit auch in den bulgarischen, serbischen und rumänischen Komödien zu beobachten[621].

Ob es sich dabei wirklich um »Französisch« handelt, ist eine nicht unberechtigte Frage. Vielfach geht es um verballhornte Floskeln, mißverstandene Alltagsausdrücke, falsche situative Anwendungen oder um bloßen phonetischen Eindruck, ganz ähnlich wie im Fall der archaisierenden *katharevousa*, die die Sozialaufsteiger, Erschwindler von Amtswürden und Möchte-Gern-Bürger mit ihren blasierten Frauen im Munde führen. Diese Sprachauswüchse einer modischen Überfremdung werden vor dem Hintergrund des bleibenden Wertes der autochthonen Volkskultur mitleidlos karikiert. Der Gebrauch dieser formelhaften Gallizismen ist gleichzeitig Ausdruck der allgemeinen politischen Abhängigkeit von den Großmächten und der oberflächlichen und halbverdauten Verbürgerlichung einer Gesellschaft im Übergang vom Agrarleben zu einer ersten Stadtkultur. Die Satiren der Mimesis westlicher Sitten und Gebräuche ist das fast ausschließliche Thema der Komödien von Chourmouzis: Bestechungspraktiken, Nepotismus und dunkle Machenschaften auf politischer Ebene, *xenolatria* und Nachäffung des »europäischen« Kulturkanons auf dem Kultursektor.

Ein paar französische Wörter finden sich schon in der »Babylonia«, doch spielen sie in der Sprachsatire kaum irgendeine erkennbare Rolle[622], so wie dies in einer großen Anzahl von Komödien des 19. Jahrhunderts der Fall ist, die die sprachliche Wirklichkeit in der Gesellschaft reflektieren. Dies geschieht vor allem in der Dramatik der zweiten Jahrhunderthälfte und gipfelt im »Generalsekretär«, wo die Sprache der Gebildeten (*katharevousa*, Französisch) zugleich Prädikat der Amoralität ist und Anzeichen eines eingebildeten oder gespielten Größenwahns. Dieser sozialkritische Gebrauch des Französischen findet sich in fast allen Komödien von Chourmouzis[623]. Auf besonders sarkastische Art und Weise werden diese Gallizis-

621 Puchner, *Το εθνικό θέατρο στα Βαλκάνια, op. cit.*, S. 165–194.

622 Soyter, *op. cit.*, S. 60.

623 Zu seinem Komödienwerk vgl. das Widmungsheft der Zeitschrift *Θεατρικά* 19–22 (Jan.-April 1978) S. 36–68, und in Auswahl: G. Hatzidakis, »Ο Χουρμούζης για τον Ερωτόκριτο«, *ibid.* 38–46 (Jan.-Aug. 1980) S. 38–46, T. E. Sklavenitis, »Εργογραφικά του Μ. Χουρμούζη«, *Μέλισσα των Βιβλίων* 3 (1977–81) S. 3–12 (des Separatums), D. Spathis, »Μ. Χουρμούζης«, *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα,* Athen 1979, S. 71–97, K. Georgousopoulos, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου,* II. *Ελληνικό θέατρο*, Athen 1984, S. 138–143, 217–222, T. Lignadis, *Ο Χουρμούζης. Ιστορία και Θέατρο*, Athen 1986, M. M. Papaïoannou, *Ο Μ. Χουρμούζης και η νεοελληνική κωμωδία,* Athen 1991, G. P. Pefanis, »Ποσοτικές και στατιστικές μετρήσεις στην ανάλυση της σχεσιοδυναμικής των προσώπων. Μια εφαρμογή στον *Χαρτοπαίκτη* του Μ. Χουρμούζη«, *Ανθρωποθεωρία* 7 (1994), S. 205–240, ders., »Ο σατιρικός λόγος του Μ. Χουρμούζη«, *Τοπία της δραματικής γραφής*, Athen 2003, S. 117–140 usw.

men in seiner letzten Komödie, »Der Spätreiche« (»Ο οψίπλουτος« Konstantinopel 1878), aufs Korn genommen[624].

Die vieraktige überlange Komödie bildet eine Satire auf die Neureichen, die an der Börse in Konstantinopel mit den Spekulationen auf die Zinsschwankungen der öffentlichen Gelder des Osmanischen Reiches (*consolidés*) ein Vermögen erworben haben, genau so wie in der Komödie »Χαβιαρόχανον«. Doch geht es hier nicht so sehr um dramatische Börsenschicksale, sondern um die Verspottung der »europäischen« Sitten dieser Neureichen und ihrer hochnäsigen Frauen, ganz wie in der Komödie »Malakof« (»Μαλακώφ« Konstantinopel 1865)[625]. Hier konzentiert sich die Satire nicht sosehr auf die westliche Kleidung (zwar gibt es auch hier die Modeschneiderin Elizeta), sondern mehr auf die völlig überflüssige Dienerschaft und den Gebrauch von Gallizismen in der Familie von Loukas Alektoridis (vormals Peteinaris, αλέκτωρ – πετεινός) mit seiner aufgeblasenen Frau Arietta (Marietta) und ihrer Freundin Sevastitsa, die in wahrer Verschwendungssucht die in den Börsenspekulationen erworbenen Gelder für die unsinnigsten Modesachen zum Fenster hinauswerfen, während der Cousin Petrakis als *raisonneur* des Stückes und Sprachrohr des Dichters die alten Sitten vertritt, die Familie vor diesen Praktiken warnt und sie am Ende vor dem Ruin retten wird. Eine erkennbare Handlung fehlt fast völlig, die Dialoge ziehen sich übermäßig in die Länge: der Neureiche wird am Ende wieder ein armer Schlucker und Petrakis als Retter der Familie übernimmt den Haushalt und verbannt die »europäischen« Extravaganzen[626]. Der gealterte Chourmouzis interessiert sich mehr für die Sittensatire als dafür, ein ordentliches Drama zu schaffen.

Das Französische ist hier in Fußnoten erklärt, doch keineswegs alle Ausdrücke. Die dramaturgische Anwendung folgt den Techniken der Bühnenidiome: bei Szenenbeginn geballte Verwendung dieser Elemente, die dann immer dünner wird und von Zeit zu Zeit in gewissen Schwüngen wiederkehrt. Wie Petrakis sarkastisch bemerkt, ist der Sprachgebrauch der Familie ein getreuer Spiegel der Überfremdung des Griechentums im Zeitalter des bürgerlichen Fortschritts; der kleine Bibis versteht das »Rhomäische« (ρωμαΐϊκα) seines Onkels gar nicht mehr. Der soziale Status der Familie reflektiert sich in der Modesprache; die französischen Wörter und Ausdrücke der Komödie gehen in die Hunderte. Freilich gibt es stereotype Repetitionen und das Gesamtvokabular ist gar nicht so umfangreich

624 Vgl. Puchner, *Ανθολογία*, *op. cit.*, S. 301 ff. und ders., »Οι όψιμες κωμωδίες του Μ. Χουρμούζη«, *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Athen 2006, S. 189–205.

625 Neuausgabe Xanthi 2008.

626 Das lehrhafte Ende S. 129 ff.

und reichlich trivial. Arietta erlaubt sich auch einige Schnitzer und Kalauer[627]. Mit ätzender Ironie schildert Petrakis diese Situation[628]. Auch die Mißverständnisse als Lachstrategie fehlen nicht (*σουπέ* → σούπα κτλ.). Die arrogante Arietta rügt aufgebracht das unbeschreibliche Benehmen von Petrakis bei Tisch[629]. Doch letztlich wird der Garant der nationalen Identität und der autochthonen Volkskultur der Erretter der Familie vor Schuldturm und Armenhaus sein. Die lehrhafte Aussage der Satire ist dick aufgetragen, doch fehlt die Frische und der Humor der ersten Komödien von Chourmouzis, die von griechischen Laientruppen häufig im 19. Jahrhundert gespielt worden sind. Eine Wortschatzanalyse erübrigt sich, denn es handelt sich durchwegs um alltägliche Wendungen bzw. Terminologie der weiblichen Modekleidung. Die prinzipiellen Beschränkungen der Rezeptionsfähigkeit des Publikums, wie sie beim Dialektgebrauch und den Bühnenidiomen gegeben war, gilt auch im Falle der französischen Floskeln. Hier hilft die teilweise empirische Sprachkenntnis der Rezeptoren, vor allem was die alltäglichen Wendungen betrifft. In anderen Komödien und in den Revuen, auch in den übrigen Satiren von Chourmouzis selbst, ist diese Technik weit beschränkter; der »Spätreiche« ist in dieser Hinsicht ein Grenzfall des kumulativen Einsatzes von französischen Wörtern und Ausdrücken. Die Sprachsatire wird hier fast zum Selbstzweck und geht Hand in Hand mit der Propagierung von Werten und Haltungen des »Ethographismus«, der Projektion der traditionellen Volkskultur als Garanten für die nationale Tradition, ihrer Echtheit und Unverfälschtheit, ein sicherer Identifikationsbereich des Neugriechentums, der den verführerischen

---

627 Um von der Häufigkeit einen Eindruck zu geben, zähle ich die einschlägigen Fußnoten auf jeder Seite: S. 15: 5, 16: 15, 17: 18, 18: 13, 19: 8, 20: 13, 21: 17, 22: 10, 23: 4 (deutlich das Zurückgehen der Häufigkeit), 25: 2, 26: 12, 27: 1, 28: 2 (es folgt eine große Lücke, ohne daß das Französische aber wirklich fehlen würde), 77: 6, 78: 13, 79: 12 (keine Fußnoten mehr bis zum Ende S. 132).

628 *»Πολύ αλλά-φρανσέ βλέπω και γένηκαν όλα εδώ ! Και υπηρέτης με άσπρα χερόφτια, κ' η Μαριέτα μαδάμ Αριέτα, με το μπιεν αριβέ της και το βογιαζούρ της, και το Ντεζονέ της, και κολοκυθέ της, κι' ο εξάδελφός μου από Πετεινάρης Αλεκτορίδης και αλαμπρατσέτα να κουβαλή την μαδάμα του 'ς το ντεζονέ της ! Αυτό δα είναι τώρα· πότε σκάν' ο διάβολος ; – Όταν βήχουν οι απεθαμένοι. –Ω π' ανάθεμά σας για λίραις πώς κάμετε μερικούς να γίνουνται γελοίοι !«* (S. 29).

629 Charakteristischerweise ist hier das Französische ohne Erklärung: *»Πάμε 'ς το τραπέζι, και δεν με δίνει το μπράτζο του, κάθεται 'ς το πλάγι μου, και μ' άφινε να βάζω μονάχη μου νερό 'ς το ποτήρι μου· έπαιρνε το πλετ αβάντ μουά, τα φουρσέτ όλο με το δεξί του χέρι τα βαστούσε· το ρόστο γιατί έσταζεν αίμα, έλεγε πως είναι αηδία, λα μπουτίγκ ήτον λέει, ενσιπίτ· λα κρεμ φαντ· πάνε να τον αλλάξουνε το ασιέτ του που είχε φάει το πόμμε του, και να τον δώσουνε άλλο για να βάνη το ποάρ, κι' αυτός το έβαλε λα μεμ ασιέτ· τον βάζουνε τα ραντ μπους, να πλύνη τα δάχτυλά του και το στόμα του, κι' αυτός πριχού να σηκωθώ εγώ, σηκώνεται και πάει και πλένεται 'ς το οριμπινέ, ε του ζουρ, κυρία Μαριετα μ' έλεγε· ερχόμεθα 'ς το σαλώνι, και πάλιν δεν μ' έδωσε το μπράτζο του«* (S. 53).

Modewellen der Hesperiden und der Europäisierung widersteht. Das Sprach- und Sprechverhalten ist ein getreuer Pegelmesser dieser kulturellen Auseinandersetzung.

KAPITEL 9

»Der Tod des Pallikaren« von Kostis Palamas (1891)

STUDIEN ZUR GRIECHISCHEN DORFNOVELLE

Die Dorfnovelle »Der Tod des Pallikaren« (»Θάνατος παλλικαριού«) (1891), eines der wenigen Prosawerke von Kostis Palamas[1] hatte sowohl im Inland[2] wie auch im Ausland[3] positives Echo hervorgerufen und gilt auch heute noch als eines der

---

1 K. Palamas, »Θάνατος παλληκαριού«, *Εστία* 1891, S. 161–163, 171–173, 188–194 und 204–207. Als eigenständige Publikation Athen 1901, 1920, 1927 und später in den *Gesammelten Werken, Άπαντα,* Bd. 4, Athen [1963], S. 11–39.

2 Selbst der späte Giannis Psycharis gibt in seiner Kampfschrift gegen Palamas von 1927 zu, daß dies eine hervorragende Erzählung sei (G. Psycharis, *Κωστής Παλαμάς. Φιλολογική κριτική μελέτη*, Alexandria 1927, S. 5). Als Argument zählt für ihn hauptsächlich die Tatsache, daß der Hauptheld Mitros Roumeliotis den Typ des Griechen schlechthin und die »nationale Seele« verkörpere. Dies hatte er schon in einem Schreiben vom 19. Dezember 1891 aus Paris an Argyris Eftaliotis behauptet, mit solchen Helden könne er einen Artikel »Sur l'âme grecque, sur le roman grec« schreiben (St. M. Karatza/E. Kapsomenos, *Γιάννη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη αλληλογραφία. 716 γράμματα (1890–1923),* Ioannina 1988, S. 30 ff. Nr. 23). Und später noch, 1899, äußert er sich lobend über die narrativen Qualitäten von Palamas' Geschichte (*op. cit.*, S. 222 ff., Nr. 188). Auch in der Artikelsammlung *Ρόδα και Μήλα* (Bd. 2, Athen 1903, S. 243) ist zu lesen: »Psycharis applauded Palamas' short novel *Θάνατος παλληκαριού* as a masterpiece« (D. Tziovas, *The Nationalism of the Demoticists and its Impact on their literary theory (1888–1930),* Amsterdam 1986, S. 156). Eine Analyse der Erzählung bringt Psycharis auch in seinem Buch *Autour de la Grèce,* Paris 1897, S. 1–11 (»Le mort du Pallikare«). Positive Urteile auch bei Apostolos Sachinis (»Η πεζογραφία ενός ποιητή«, Εποχές (Feb. 1964), S. 69 ff., ders., »Η πεζογραφία του Παλαμά«, *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 4/2 (März 1949), S. 65 ff. und *Νέα Πορεία* 206–207, 1972, S. 42 ff. (= *Παλαιότεροι πεζογράφοι*, 2. Aufl., Athen 1982, S. 209 ff.), Grigorios Xenopoulos (»Η πεζογραφία του«, *Γράμματα* [Widmungsheft für K. Palamas] 1943, S. 258–261), N. Veis (»Παλαμικά (1895–1903)«, *Νέα Εστία* 34, H. 397 (Weihnachten 1943), S. 78 ff.), I. M. Panagiotopoulos (*Κωστής Παλαμάς,* 2. Aufl., Athen 1962, S. 357 ff.), Petros Charis (»Η πεζογραφία του Παλαμά«, *ibid.*, S. 368 ff. (= *Έλληνες πεζογράφοι* [Bd. 1], 3. Aufl., Athen 1979, S. 139 ff.), Kostas Stergiopoulos (»Ο αφηγηματικός Παλαμάς«, *Τετράδια Ευθύνης* 21, 1983, S. 145 ff.), Panagiotis Mastrodimitris (»Ο διηγηματογράφος Παλαμάς«, »Καθημερινή« 15. 11. 1962, erweitert in *Κριτικά Φύλλα* 2, 1973, S. 93 ff. [*Νεοελληνικά* Bd. 1, Athen 1984, S. 153 ff.) usw.

3 Das bezeugen auch die Übersetzungen: 1907 ins Französische, 1918 ins Holländische, 1920 ins Englische (auch 1934 mit Prolog von D. C. Hesseling), 1936 ins Dänische, 1940 ins Italienische (βλ. E. L. Stavropoulou, *Βιβλιογραφία μεταφράσεων νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen 1986, S. 136 ff.,

besten Prosawerke des Dichters[4] und als eine der besten Heimatgeschichten des späten 19. Jahrhunderts[5]. Die »ethographische« Bewegung mit ihren realistisch-nostalgischen (weniger naturalistischen) Schilderungen aus dem Provinzleben[6] mit volkskundlichen und dialektalen Details, der *couleur locale* und dem liebevoll nachgezeichneten Dorfmilieu trat im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, auch was die narrativen Techniken und Strategien betrifft, in ein Stadium vorläufiger Vollendung, in der schon die Ansätze zu ihrer Überwindung angelegt waren[7]. Die

Nr. 906–911). Von einer deutschen Übersetzung eines gewissen »Schrader«, erschienen beim »Osmanischen Lloyd« in Konstantinopel, weiß die Zeitschrift »Εστία« am 8 Juli 1913 zu berichten (K. G. Kasinis, *Βιβλιογραφία Κωστή Παλαμά (1911–1925)*, Athen 1973, Nr. 1944), und 1914 wird eine Übersetzung ins Rumänische in der Zeitung »Καιροί« vom 22. 9. 1914 angezeigt (Berichterstattung aus Bukarest, Kasinis, *op. cit.*, Nr. 2083). Dazu ist eine jüngere amerikanische Übersetzung zu ergänzen: Kostis Palamas, *Death of a Brave Man*, Translation C. Santas/A. Gonis, *Modern Greek Studies Yearbook* 8 (1992) S. 331–354.

4 Zur Rezeptonsgeschichte am ausführlichsten A. Sachinis, *Παλαιότεροι πεζογράφοι,* Αθήνα ³1989, S.187–224, wo sich auch die eindringlichste Analyse des Werkes befindet (S. 209–218). Mitros der Roumeliote wird hier als Symbol des Griechentums aufgefaßt.

5 So das Urteil von K. Mitsakis, »Η αφηγηματική πεζογραφία του Κ. Παλαμά«, *Νέα Εστία*, Bd. 134, H. 1595 (Widmungsheft für K. Palamas [1859–1943] zu seinem fünfzigsten Todesjahr), S. 153–161, bes. S. 155–158.

6 Zur Kontamination der Stilrichtungen des Realismus und des Naturalismus im Griechenland des späten 19. Jh.s siehe G. Valetas, *Η γενιά του ’80. Ο νεοελληνικός νατουραλισμός και οι αρχές της ηθογραφίας*, Athen 1981). Die verspätete Rezeption des europäischen Realismus und die unmittelbare Rezeption des französischen Naturalismus (Übersetzung der »Nana« von E. Zola und das Manifest von Agisilaos Giannopoulos vgl. P. Mastrodimitris, *»Ο Ζητιάνος« του Καρκαβίτσα*, 2. Aufl., Athen 1982, S. 209–263) um 1880 führte zu dieser Stilüberlagerung sowie zur Verwechslung der Terminologie (vgl. W. Puchner, »Το *Φιντανάκι* και η κληρονομιά της ηθογραφίας«, *Νέα Εστία* 114, 1983, S. 1068–1076, und im Band: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Athen 1984, S. 317–331). Dies hat auch Mario Vitti unterstrichen (*Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Athen 1980, S. 83 ff.). Zur Rezeption von Dorfgeschichten und Heimatroman, z. B. von B. Auerbach durch Georgios Vizyinos oder von Peter Rosegger durch Georgios Drosinis, vgl. G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750–1944*, Amsterdam 1983, S. 314 und 344 und W. Puchner, »Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 222–282, bes. S. 243 ff. Zur fast völligen Absenz des radikalen Naturalismus vgl. auch W. Puchner, »Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα«, *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 381–408, bes. S. 391 ff. und ders., »Ο ›ορθόδοξος‹ Νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Το ιστορικό μιας απουσίας«, *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Athen 2003, S. 93–118.

7 Die an der Literaturrichtung geäußerten Zweifel betrafen vor allem die thematische Enge der Beschränkung auf »Heimat«-Thematiken und den Gebrauch einer extremen demotizistischen Sprachführung im Sinne von Psycharis. Solche Kritik findet man z. B. bei Dimitrios Chatzopoulos, *Ο Διόνυσος*, I (1901), S. 74 (V. Apostolidou, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*,

Gattung hatte freilich von Anfang an eine bedeutende Bandbreite an Erzähltechniken, an ideologischen Einstellungen zum Provinzleben (meist nostalgisch verklärend, der sozialkritische »Bettler« [»Ζητιάνος«] von Karkavitsas 1896 bildet hier eine Ausnahme)[8], ja sogar in den Thematiken, die sich nicht immer nur auf die *couleur locale* der Lokaldialekte und Dorftypen beschränken, sondern auch (historische) Ereignisse miteinbeziehen, die den engen lokalen Rahmen sprengen und über die Beschränkungen der Literaturbewegung hinausführen[9]. Die provinzrealistische Bewegung des »Ethographismus« scheint von Anfang an nicht so homogen zu sein, wie dies in den Literaturgeschichten vielfach zu lesen ist[10].

In diese historischen Rahmenbedingungen der neugriechischen Prosaliteratur vor und um 1900 schreibt sich auch der vorliegende Analyseversuch ein, der auf eine Bereicherung der Kategorie »ethographische« (provinzrealistische) Erzählung abzielt, in dem Sinne daß diese bereits die Dynamik ihrer eigenen Überwindung und Weiterentwicklung in sich trägt, indem sie von Anfang an das ausweglose ästhetische Dilemma des strengen Naturalismus in den wissenschaftlich exakten Beschreibungen der *tranches de vie* vermeidet, die als kunst- und leblose Schnittflächen letztlich den Soziologen und Anatomen mehr interessieren als den Literaten. So

Athen 1993, S. 379; zum Periodikum vgl. C. D. Gounelas, »The literary and cultural periodicals in Athens between 1897 and 1910«, *Μαντατοφόρος* 17, 1981, σσ. 14–45). »Chatzopoulos ended this critique of *Θάνατος παλληκαριού* by characterizing it as a product of Estia's ›literary prescription‹ and deriding the ethnographic tendency for national representation« (Tziovas, *op. cit.*, S. 201; vgl. das gesamte Kapitel »The debate over ethnographic versimilitudo and its ethnocentric implications«, *ibid.* S. 193 ff.). Palamas selbst begrüßt die Öffnung zu den europäischen –ismen hin in einem Artikel von 1895 (K. Palamas, »Εξ αφορμής μιας λέξεως«, 1895, *Άπαντα*, Bd. 2, S. 388).

8 Diese »naturalistische« Linie der Sozialkritik und der Zerstörung des *locus amoenus* setzen andere Erzählungen, wie die »Mörderin« (»Η φόνισσα«) von Papadiamantis (1903), »Der Turm von Akropotamos« (»Ο πύργος του Ακροπόταμου«) von Konst. Chatzopoulos (1909) oder »Leben und Tod des Karavelas« (»Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα«) von Konst. Theotokis (1920) fort. Vitti findet sozialkritische Ansätze schon in der »Schlanken« (»Λυγερή«) von Karkavitsas (1890) (Vitti, *op. cit.*, S. 90).

9 Dies läßt sich vor allem für Vizyinos feststellen, gilt aber auch in anderen Fällen, wie z. B. in der Erzählung »Erste Liebe« (»Πρώτη αγάπη«) von Ioannis Kondylakis, wo psychoanalytische Faktoren im Sinne von Freud eine gewichtige Rolle spielen (I. Kondylakis, *Ο Πατούχας, Όταν ήμουν δάσκαλος, Η πρώτη αγάπη*, ed. M. G. Meraklis, Athen, Ouranis-Stiftung 1993, S. 20 ff.).

10 Dazu auch Vitti (*op. cit.*, S. 72 ff.). Ebenso auch Palamas, *Άπαντα*, Bd. 2, S. 166 ff., der in der Volkskultur das Element des Dichterischen wiederfindet (dazu M. G. Meraklis, »Προς τις πηγές της ποιήσεως (Από το δρόμο της Κυπριακής Λαογραφίας)«, *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, Athen 1993, S. 15–33). Zum sozialkritischen Moment (konventionelle Heirat) in der »Schlanken« von Karkavitsas siehe E. G. Baloumis, *Η λειτουργία του λαογραφικού στοιχείου στο έργο του Α. Καρκαβίτσα*, Athen 1984, S. 91ff., 167 ff.).

kam es in Griechenland auch nicht zu den dynamischen antinaturalistischen Bewegungen wie in anderen europäischen Ländern (z. B. dem Expressionismus), nach Maßgabe der Tatsache, daß der *locus amoenus* der Provinznovelle und des Heimatromans kaum durch den *locus terribilis* der naturalistischen Milieu- und Elendsschilderungen ersetzt worden ist. Insofern entwickelte sich eine gewisse Koexistenz des »ethographischen« Realismus mit den ersten symbolistischen Werken, den sozialkritischen Tönen der Tendenzwerke und den eklektizistischen Nebenprodukten der griechischen Nietzsche-Rezeption bis hin zu den Balkankriegen, dem Ersten Weltkrieg und der Kleinasiatischen Katastrophe von 1922, fast ohne tiefergehende Spannungen[11]. Zu diesem ideologischen und ästhetischen Synkretismus, der auch für das Theater so charakteristisch ist[12] (wirkliche Konflikte sind vor allem bei der simplifizierenden Nietzsche-Rezeption zu beobachten)[13], trug sicherlich auch die Tatsache bei, daß die »ethographische« Bewegung neben dem naturalistischen Deskriptionsdogma von Anfang an auch andere ästhetische Strategien der Weltdarstellung kultivierte. Diese Entwicklung kann freilich nicht von der Sprachfrage abgekoppelt werden, die der literarischen Produktion dieser Jahrzehnte nolens volens den Stempel aufgedrückt hat[14].

Die Interpretationen der Erzählung »Der Tod des Pallikaren« sind keineswegs gleichbleibend oder statisch verlaufen, doch herrscht in fast monotoner Weise die »ethographische« Deutungslinie vor, die die Idealgestalt des Pallikaren hervorhebt, welcher den Tod der somatischen Deformierung vorzieht, und die Tragik dieser Handlungsentwicklung unterstreicht[15]. Dabei sind die sozialkritischen Spitzen gegen die Rückständigkeit und das Hinterwäldlertum der »Meerdörfler« (των Θαλασσοχωριτών) von Mesolongi deutlich, die einen einfachen Sturz mit Knieverstauchung zu einer Todesursache durch Sepsis und Wundbrand werden lassen, indem die Therapie fahrenden praktischen »Ärzten« und Magiern überlassen wird und wertvolle Zeit für die Prophylaxe und richtige Behandlung verloren geht. Da-

11 Zu diesen interessanten Stillegierungen vgl. Ch. D. Gounelas, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897–1912*, Athen 1984.

12 E. A. Delveroudi, *Le répertoire original présenté sur la scène athénienne 1901–1922*, Paris, Thèse 1982, W. Puchner, »Modernism in Modern Greek theatre (1895–1922)«, *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 6 (1998), S. 51–80.

13 Z. B. bei der Übermensch-Konzeption des »Περάθρωπου«, wie ihn Pyscharis abwertend bezeichnet. Vgl. Veloudis, *Germanograecia*, *op. cit.*, S. 262 ff. und *pass.*, auch Ursula Lamm, *Der Einfluß Nietzsches auf die neugriechische Literatur,* Diss. Hamburg 1970, doch bedarf die Frage einer umfassenderen Darstellung.

14 A. Sachinis, »Το ηθογραφικό μυθιστόρημα«, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα,* Athen 1969, S. 121–197.

15 Z. B. Vitti, *op. cit.*, S. 91.

mit wird freilich eine der thematischen Grundkonstanten der gesamten Bewegung in Frage gestellt: die nostalgische Glorifizierung des Landlebens, aus bürgerlicher-städtischer Sicht, die Poetik der Bräuche und Sitten, die Weisheit der homöopathischen Volksmedizin usw.; Palamas gibt deutlich der Wissenschaft den Vorzug[16]. Die »ethographische« Bewegung scheint von Anfang an nicht so einheitlich zu sein und die Entdeckung und Hinwendung zur Volkskultur als Identitätsangebot für das Neugriechentum vollzieht sich mit verschiedenen ideologischen und ästhetischen Nuancierungen.

Die Detailanalyse einer Erzählung von nicht einmal 30 Seiten (ca. 15.000 Worte) kann aufgrund der simplen Struktur der zeitlich gestaffelten Episodenreihe von vornherein die Kategoriebildungen der theoretischen und systematischen Narratologie bis zu einem gewissen Grad vernachlässigen[17]; anstattdessen sei hier das Experiment einer filmischen Analyse der Erzähleinheiten mit Hilfe von Kameraeinstellungen vorgenommen. Die Unterteilung in Erzähleinheiten folgt thematischen und morphologischen Kriterien, Änderungen in der Haltung des Erzählers zum Erzählten (von der absoluten Erzählung bis zum Verschwinden des Erzählers hinter den Ereignissen) und seiner Haltung zu den »Bühnen«-Personen. Dies entspricht durchaus dem szenischen Charakter mancher Erzählpassagen, wo sich der narrative Raum stabilisiert und die Handlung objektiv, ohne Vermittlung eines Erzählers, verläuft; der Leser wird zu einer Art von Zuschauer.

In diesem Sinne kann die Erzählung in eine Einleitung und 21 Erzähleinheiten unterteilt werden, von denen die letzte, die Szene am Totenbett des Helden, noch in fünf Untereinheiten zu gliedern ist. Einleitung: »Κανείς δεν έπεσε… αμάν για πόλεμο« (S. 11–12), 1. (Das Unglück): »Δεν είταν μόνον οι εκκλησιές ανοιχτές … πως τη γυρεύει ο Μήτρος« (S. 12–14), 2. (Die Mutter): »Η χήρα η Δήμαινα … ξανάσανεν« (S. 14–15), 3. (Frosyni): »Ο Χριστός! Ο Χριστός! … γίνηκε μια κολώνα!« (S. 15), 4. (Der Arzt): »Έφεραν τον καλύτερο γιατρό … κεφάλια αγύριστα είναι οι Θαλασσοχωρίτες« (S. 15–16), 5. (Der Pallikare): »Ο Μήτρος ο Ρουμελιώτης … όσο για το χορευτή« (S. 16–17), 6. (Die Verlobung): »Εκεί τον είδεν η Φροσύνη του

16 Vgl. auch C. Santas im Prolog der amerikanischen Übersetzung der Erzählung (*Modern Greek Studies Yearbook* 8, 1992, S. 331 ff.): »it also bristles with sharp social commentary, reminiscent in some ways of the naturalism of Emile Zola« (S. 332). Das ist freilich übertrieben, denn die Sozialkritik wird laufend von der »Poetik« dieser Volkskultur aufgehoben. »Indeed, the detailed descriptions of the Greek peasants' superstitions and their ignorance about medical matters could, with a different cast of characters, have made the story a caustic social satire« (S. 332). Doch Palamas bevorzugt die Mittel der Ironie und vor allem der tragischen Ironie: »From this point on, the course of events is entirely ironic« (S. 333).

17 Die auch für die neugriechischen Prosawerke reichhaltige Bibliographie sei hier ausgespart.

Σεβδά … να ξαναπάη στο Μελίσσι« (S. 17–18), 7. (Morfo) »Πολλές είχαν ζηλέψει … μια μέρα για γυναίκα του« (S. 18), 8. (Das Mannesideal): »Ο Μήτρος ο Ρουμελιώτης… είν' ατιμία η ασχημιά« (S. 18–19), 9. (Die Zeit und die Prüfung): »Από τη νυχτιά που χτύπησε … δεν υπάρχει θεός· τελείωσε!« (S. 19–20), 10. (Das Dorf am Meer): »Ήρθεν ο Αύγουστος … Ζωή κι αυτή, να τηνέ πούμε!« (S. 20–21), 11. (Alternativmedizin I: Kopanitsas): »Οι σύντροφοι δεν τον εστένευαν … άκουγαν με στόμα ολάνοιχτο« (S. 21–23), 12. (Die Therapie): »Και ξημέρωσεν η μέρα … κανείς δεν τον ξανάειδε« (S. 23–24), 13. (Alternativmedizin II: Kouzounopoulos): »Από τότε κι ο Μήτρος ο Ρουμελιώτης … κι ούτε που ξαναφάνηκε« (S. 24–25), 14. (Und wiederum der Arzt): »Κι ο βαρεμένος … πάτε στην Αθήνα· προφτάστε τον« (S. 25–26), 15. (Die Magie der Garoufalia): »Τρεις μέρες και τρεις νύχτες η χήρα η Δήμαινα … άλλαξε δαχτυλίδια με τη Φρόσω του Σεβδά« (S. 26–27), 16. (Magierinnen I: Die Alte aus Patras): »Η χήρα η Δήμαινα … κι όχι για γιατρεία« (S. 27–28), 17. (Magierinnen II: Die Jüdin aus Ioannina): »Κι γύρισε το Θαλασσοχώρι … να τα πίνη βρασμένα με κρασί« (S. 28–29), 18. (Die Nacht der Neraiden): »Το βράδυ έπεσαν να κοιμηθούν … αυτό είν' η αλήθεια!« (S. 29–30), 19. (Der Zauberer aus Epachtos): »Κι όσο τους απέλπιζαν … Σύντεκνε πάρ' το απόφαση« (S. 30–31), 20. (Und wiederum die Zeit der Passion): »Πέρασε κι ο χειμώνας …. και τον μετάλαβε« (S. 32–33), 21. (Die Passion des Mitros): a) (Sonne, Charos und Klagelied): »Η Μεγάλη Παρασκευή ξημέρωσεν … Άνοιξε, μάννα, την πόρτα, να μπη ο κόσμος μέσα« (S. 33–35), b) (Der Epitaphios des Lebendigen): »Θα κόντευε το μεσημέρι … δεν ξαναστάθηκε τέτοιο πράμα!« (S. 35–36), c) (Die Leute und das Klagelied): »Κι αλήθεια είταν· όσοι μπαίνανε … θα τόνε στολίζανε στο νεκροκρέββατο« (S. 36–38), d) (Der Tod des Pallikaren): »Από το μεσημέρι κ' εκείθε … τον ύπνο τον αιώνιο του πρόσκαιρου τ' ανθρώπου« (S. 38), e) (Die Hexen): »Όμως την ίδια εκείνην ώρα … και ας τον πήρε ο Χάρος!« (S. 38–39).

Diese thematischen Sequenzen folgen im allgemeinen der Unterteilung der Erzählung in Paragraphen (5, 6, 7, 8, 10) oder vereinen zwei (Einleitung und 4) oder auch drei (18 und 20) bzw. mehrere Paragraphen; für die direkte Rede bzw. die Dialoge wird immer ein neuer Absatz eingefügt (in den Einheiten 1, 2, 3, 9, 11–19 und 21), wodurch in manchen Fällen eine ganze Reihe von Kurzparagraphen entstehen; an diesen Stellen ist der Abstand des Lesers von den Ereignissen minimiert, der Erzähler versteckt sich hinter der Handlung und der Leser wird scheinbar unmittelbarer Zeuge dessen was geschieht. Palamas selbst unterteilt die Erzählung in vier etwa gleich lange Einheiten: 1. Das Unglück und die Geduldprüfung (Einheiten 1–9), 2. Die fahrenden Wunderdoktoren (10–13), 3. Die Magierinnen (14–19), 4. Die Passion des Mitros (20–21a–e). Die vier Einheiten sind auch zeitlich definiert: 1. Karfreitagnacht, 2. »Der August ist gekommen«, 3. Mitte Januar und 4. Karfreitag

nachmittag; damit ist der Erzählzeit eine strenge Symmetrie auferlegt und durch die vielen zeitlichen Hinweise in der Erzählung selbst verliert der Leser nie das Bewußtsein, wie die kostbare Zeit (für die Therapie) verstreicht: dieser Zeitfluß ist ein wesentliches Strukturmoment der ganzen Geschichte, die sich mit den Zwischenstationen von sieben Heilungsversuchen (1. Die Arztuntersuchung, 2.–3. die Wunderdoktoren, 4. die neuerliche Arztuntersuchung, 5.–6. die Magierinnen, 7. der Zauberer) von österlichem Epitaph zu österlichem Epitaph über genau ein Jahr hin erstreckt und Mitros mit der Christusfigur verbindet. Neben diesem linienförmigen Zeitfluß mit den Einzelepisoden der Versuche der Wiederherstellung der Gesundheit von Mitros in Wiederholung, Antithese (Arzt und Wunderdoktoren) und Steigerung, die jedoch genau den gegenteiligen Effekt bewirken, zeichnet sich die Erzählung in ihrer Architektur durch eine fast musikalisch-rhythmische Struktur aus.

Der Prolog nennt als Quelle dieser Geschichte die einfache und αγράμματη Charavgi, die Waschfrau im Hause des Dichters war und ihm auch die Geschichte der »Trisevgeni« erzählt haben soll. Der Dichter beteuert, daß er an der Geschichte kein Wörtchen geändert habe, was den Vorgaben der Erzählausschreibung des Periodikums *Hestia* 1883 durchaus entsprochen hat[18] und die Aura der Authentizität der oralen Erzählung aus dem Volksmund vermitteln sollte. Der Gedankengang des Prologs führt vom Konkreten zum Allgemeinen: die Erzählung der Waschfrau führt zum Gerücht im allgemeinen, der »Stimme des Volkes«, zur Phantasie, die den Dichter bezaubert, von der Waschküchengeschichte zur Volkskultur im allgemeinen und von dort zur Dichtung. Dieser Gang vom Konkreten zum Allgemeinen, vom real Gegebenen zum Ideellen und von der oralen Erzählung zur Dichtung findet sich im Gesamtwerk von Palamas relativ häufig: bezeichnendes Beispiel ist das Motiv der »Sonnengeborenen«, wo das Volkslied der »Ηλιογέννητη« eines seiner frühen Gedichte inspiriert (»Της Ηλιογέννητης«, 1881)[19], aber ihre Gestalt findet sich ins Ideelle überhöht als Symbol der Schönheit und der Schöpfung in den »Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης« (1900), wo das Sagenmotiv und die persönliche Erinnerung und emotionelle Bewegung bereits transzendiert sind. Eine ähnliche

18 »Ο ελληνικός λαός, είπερ και άλλος τις, έχει ευγενή ήθη, έθιμα ποικίλα και τρόπους και μύθους και **παραδόσεις εφ' όλων των περιστάσεων του ιστορικού του βίου· η δε ελληνική ιστορία, αρ**χαία και μέση και νέα γέμει σκηνών δυναμένων να παράσχωσιν υποθέσεις εις σύνταξιν καλλίστων διηγημάτων και μυθιστορημάτων« (vgl. G. Papakostas, *Το περιοδικό* Εστία *και το διήγημα*, Athen 1982, S. 80). Zu den Ausschreibungen der *Hestia* auch E. Politou-Marmarinou, »Το περιοδικό Εστία (1876–1895) και το διήγημα«, *Παρουσία* 3 (1985) S. 123–152. Vgl. auch K. Mitsakis, »Η αφηγηματική πεζογραφία του Κ. Παλαμά«, *Νέα Εστία* 134 (1993) H. 1595, S. 153 ff.

19 In den »Τραγούδια της πατρίδος μου« (*Άπαντα*, Bd. 1, S. 104 ff.).

Tendenz zur Verallgemeinerung und Lobpreisung ist auch bei anderen historischen und mythologischen Motiven und Persönlichkeiten gegeben. Dieses Schema der Umwandlung des Konkreten und Persönlichen in ein Allgemeines und Ideelles ist auch in diesem kurzen Prolog über die Geschichte der Χαραυγή (der Name mag auch eine poetische Kreation sein)[20] zu finden, die zum Leben des Dichters wird und zur Dichtung selbst.

Die Einleitung (43 Zeilen) bringt die Exposition der Geschichte in zwei Absätzen: Karfreitagnacht (»δροσοστάλαχτη απριλιάτικη«) im »Meerdorf« (Θαλασσοχώρι, Mesolongi), die Glocken läuten, Kinder in Gruppen gehen von Haus zu Haus, um die Leute zum Epitaphmesse zu wecken, die Kirchen sind beleuchtet, die Kirchentüren weit offen, draußen die Osterfeuer mit den Kindern, Knallfrösche explodieren in der Dunkelheit. Das ganze Dorf ist auf den Beinen, »για την αγάπη του Χριστού«, ganz wie am Ende der Geschichte zur Klage um Mitros. Der letzte Satz der konventionellen Beschreibung des Dorfidylls: »Μπαρούτι μύριζε το Θαλασσοχώρι« erinnert den Leser an den heroischen Exodus von Mesolongi 1826. Die detailreiche und »atmosphärische« Deskription der Osterfeierlichkeiten auf dem Dorf gehört zu den Standardelementen dieser griechischen Dorfgeschichten.

1. Das Unglück (68 Zeilen): umfangreiche und vielschichtige Erzähleinheit mit vielen Paragraphen und direkter Rede; hier wird der Handlungsausgang festgelegt, ab hier läuft die Erzählzeit vom »Ausrutscher« bis zum Tod exakt ein Jahr. Der Erzählerblick schwenkt vom *gros plan* einer impressionistischen Wiedergabe verschiedener Szenen zum Kaffeehaus von Psimmenos, wo Mitros der Roumeliote mit seinen Freunden sitzt, wahlverbrüdert von Kindesbeinen an und nun 25 Jahre alt[21]. Seine Freunde haben eigenartige Spitznamen, was zu der *couleur locale*-Technik, zusammen mit Sprichwörtern, idiomatischen Wendungen usw. dieser Dorfgeschichten gehört[22]. Die geographische Definition von Mitros als »Roumeliote« unterstreicht seine sprichwörtliche Mannhaftigkeit, denn um 1890 waren die Zeitungen von Athen voll von Geschichten über die Bräuche und Sitten dieser eigenartigen rauhen Bergbewohner und Viehzüchter, die auch in genau diesen Jahren zur

20 Dieser Verdacht wird durch die Existenz des Gedichtes »Στοχασμοί της Χαραυγής« in der Sammlung »Στίχοι σε γνωστό ήχο« (1900) (*Άπαντα*, Bd. 3, S. 104 ff., bes. S. 111 ff.) verstärkt, wo zu lesen ist: »Ιδέα και χέρια μέσα μου, κ' η τέχνη κ' η επιστήμη / να χτίσουν αγωνίζονται τον ίδιο το ναό« (S. 112).

21 In der Einheit 15 wird ihn seine Mutter als 28 Jahre alt hinstellen, doch hat sie dafür ihre spezifischen Gründe; es handelt sich nicht um ein Versehen (in Einheit 5 ist er ebenfalls 25 Jahre alt).

22 Zum Sprichwortgebrauch als Mittel der Erzeugung von »Authentizität« vgl. A. N. Doulaveras, *Ο παροιμιακός λόγος στο μυθιστόρημα του Ν. Καζαντζάκη* Αλέξης Ζορμπάς, Athen 1991.

Kreierung der Figur des Barba-Giorgos im Schattentheater geführt haben[23]. Die Burschengruppe singt leise, der Wirt will das Lokal schließen, um zur Epitaphprozession zu gehen. Die vier Burschen machen sich auf den Weg.

An diesem Punkt wird der ruhige Erzählfluß unterbrochen, Unruhe und Agonie breiten sich aus, was in kurzen Paragraphen (oft nur eine Zeile) auch optisch seinen Ausdruck findet und den Leser zu einer kurzatmigen Lektüre zwingt; intensiver Satzzeichengebrauch, direkte Rede und das In-den-Hintergrund-Treten des Erzählers ergänzen das Bild. Der Leser wird zum Zuschauer: Mitros kehrt zum Kaffeehaus zurück, wo er die bengalischen Lichter vergessen hat, rutscht auf einer Zitronenschale aus und fällt lang und breit rücklings auf den Boden; die Freunde lachen, doch er selbst ruft nur »σκοτώθηκα!« aus, was er noch dreimal wiederholt: dieses Wort, hier metaphorisch gebraucht, wird sich im Wortsinn als prophetisch erweisen. Das kann der Leser zu diesem Zeitpunkt noch nicht erkennen, doch erhöht es die Spannung der Lektüre. Dieses zufällige und lächerliche Ereignis (ein solcher Kerl rutscht auf einer Zitronenschale aus) verwirrt den Leser: dieser Fall wird sich als schicksalshaft erweisen, als die tragische Fallhöhe eines antiken Heros, der vom Gipfel von Macht und Ansehen in das Bodenlose seiner Vernichtung fällt. In abgehacktem und stoßweisem Erzählfluß erfährt der Leser von den Schmerzen des Gefallenen, seiner Unfähigkeit, sich zu erheben, seiner gepreßten Stimme, die den Gefährten Schweiß auf die Stirne treibt, dem gefühllosen Bein. Zur schicksalshaften Zufälligkeit dieses in vielfachem Sinne unpassenden Vorkommnisses gesellt Palamas noch eine andere (tragische) Ironie: rundherum nimmt die Dorfidylle ihren Fortgang, so als ob nichts geschehen sei. Und doch ist nun alles anders: das Karfreitagstroparium »Ω γλυκύ μου έαρ, γλυκύτατόν μου τέκνον, πού έδει σου το κάλλος;« tönt ironisch aus der Kirche und bezieht sich auf Mitros und sein künftiges Schicksal, denn die Frage nach der Schönheit des Frühlings (und der Jugend) spielt auf das Leitmotiv der Erzählung an, auf die »εμορφιά«[24], die »Schönheit«, die körperliche Unversehrtheit, von der sich der roumeliotische Held nicht trennen kann und seinen Tod vorziehen wird. Dieser unbestimmte Hinweis erhöht die Aufmerksamkeit des Lesers, was dieser scheinbar unbedeutende Vorgang noch für Bedeutungen erlangen wird. Sogleich erfährt er, daß man seine Mutter aus der Kirche holen will; die Lage ist ernst.

---

23 Vgl. K. Biris, »Η λεβεντιά της Ρούμελης στο ελληνικό λαϊκό θέατρο«, *Νέα Εστία* 61 (1957) S. 661–668 (und in Joh. Irmscher/Mar. Mineemi [eds.], *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. 4, Berlin 1959, S. 209–222).

24 Einer der meistgebrauchten Ausdrücke im dichterischen Werk von Palamas, meist jedoch in weiblichem Zusammenhang. Dieser Schönheitskult hat jedoch noch nicht die programmatischen Konnotationen des Ästhetizismus (A. Sachinis, *Η πεζογραφία του αίσθητισμού*, Athen 1981, bes. S. 143 ff.).

2. Die Mutter (43 Zeilen): die Sequenz besteht aus einem einzigen langen Erzählparagraphen mit den Dialogen der Dimaina. Anfänglich führt der Erzähler den Leser nicht in die Kirche, wo die alternde Frau verständigt wird, sondern es ändert sich vorerst schlagartig der kurzatmige Erzählrhythmus des Schocks und der Unruhe durch den unvorhergesehenen Schicksalsschlag, dessen Ausmaß der Leser nur unbestimmt erahnt, und Palamas gibt das Wort wieder seiner Erzählperson, die uns die Biographie der Witwe näherbringt, die erste Person der Geschichte, von der wir ein einigermaßen vollständiges Bild erhalten, denn über Mitros wissen wir zu diesem Zeitpunkt nicht mehr, als daß er Besitzer eines Fischerbootes ist. Der Lebensbericht der Frau ist mit Sympathie und distanziert lächelndem Humor gegeben, ganz im Gegensatz zu der verhängnisvollen Rolle, die sie in den nachfolgenden Ereignissen spielen wird. Die Beschreibung beginnt mit sittenschildernden Elementen: das Schicksal der Witwe, der Friedhof, der Weihrauch am Grab des Mannes, ihre Zuflucht zur Kirche, um die sechzig; doch mehr als Gott fürchtet sie das Zauberwesen und die Geister, was wiederum einen Hinweis auf zukünftigen Entwicklungen darstellt. Die Haltung des Erzählers schwankt zwischen menschlicher Sympathie, feiner Ironie und Augenblicken satirischer Distanzierung. Der Leser findet nicht die Zeit, diesem Hinweis auf die künftigen Entwicklungen gedanklich nachzuhängen, denn der Erzähler stößt ihn förmlich in die volle Kirche, wo die Mutter von Mitros verständigt wird, daß ihr Sohn sein Bein verstaucht habe. Sowie die Mutter die Kirche verläßt, macht die Kunde von dem Unglück blitzartig die Runde und im Augenblick hat sich das Gotteshaus zur Hälfte geleert. Der Erzähler kommentiert ironisch, ja fast sarkastisch: »Πού να κρατηθή ο κοσμάκης; Την εκκλησιά του τη βρίσκει πάλι, μα τέτοια, θεός να μας γλυτώνη, δεν γίνονται κάθε μέρα«. Die Distanzierung von der Menge und ihrer Denkweise ist deutlich.

Auch der Leser läuft hinter der Mutter aus der Kirche, die ihren Sohn an die Mauer gelehnt vorfindet. Ihr Schreckensruf ist fast prophetisch: »Μάτια μου, μάτια μου, ο Χριστός! ο Χριστός!«. Die Parallelität von Mitros und Christus wird erst am Ende der Erzählung vollends deutlich. Diese scheinbar bezuglose Inbezugsetzung trägt sich jedoch ins Unterbewußtsein ein; in diesem Augenblick schreibt der Leser die Anrufung Christi nur der Frömmigkeit der Dimaina zu. Doch der Kontext der Ereignisse spielt wiederum auf das Ende ihres Sohnes an, denn in der Kirche klagte sie beim Epitaph um Christus, um einen Toten, und gegen Ende der Erzählung wird sie wie Maria um ihren Sohn klagen, um einen noch Lebendigen.

Mitros beschwichtigt sie mit konventionellem *understatement*, es sei nichts, er hätte sich nur das Knie ein wenig angeschlagen. Doch der Leser/Zuschauer weiß es besser und spürt die tragische Ironie; diese wird noch durch die Bemerkung des

Erzählers verstärkt, daß der armen Frau ein Stein von der Brust falle. Sie hatte Schlimmeres im Sinne. Doch die Erleichterung ist trügerisch; dessen ist sich der Leser mit Gewißheit bewußt. Das anfängliche Ereignis erscheint in drei verschiedenen Ausformungen: als unbedeutender und lächerlicher Ausrutscher, als bedrohliche Verletzung mit unbekannten jedoch beunruhigenden Folgen und als zufälliger Sturz mit einem leicht zu behebenden Schaden (aus der Sicht der Dimaina: »να βάλω απάνου τίποτε«). Doch die Verletzung hat noch andere Folgen, von denen wir erst in der folgenden Erzähleinheit erfahren.

3. Frosyni (14 Zeilen): eine kurze Sequenz, die die Verlobte von Mitros einführt: in einem blitzartigen *flash back*, das sich im Gedächtnis von Mitros abspielt, kurz bevor seine Mutter erscheint, wird ein heikles Thema angeschnitten, das der Leser noch nicht ganz versteht: Mitros kann nicht als hinkender Bräutigam zu seiner bevorstehenden Hochzeit gehen. Davon war bisher nicht die Rede und der Erzähler wechselt sofort das Thema: die Freunde tragen ihn nach Hause und wachen die ganze Nacht an seinem Bett, während der Verletzte »μουγγρίζει σαν ταύρος«; der Fuß ist dick wie eine Säule geworden. Der Leser wird aus der intimen Nähe innerer Gedankengänge herausgerissen und in die Lage des distanzierten Zuhörers versetzt, der dem allmächtigen Erzähler zu lauschen hat. Und dieser setzt auf die Mitteln der tragischen Ironie: in diesem Jahr hätten die Freunde und die Mutter von Mitros keine Freude am Epitaph gehabt; noch wissen sie nicht, daß sie ihn schon zu Hause haben. Ein ganzes Netz von halbverstehbaren Hinweisen auf seinen künftigen Tod erzeugen einen durchgehende Spannungsbogen während des gesamten *count down* dieses einen Jahres, das Mitros noch zu leben hat; sein Zustand verschlimmert sich immer mehr. Dieses Netz der kryptischen Hinweise wird allerdings erst bei der zweiten Lektüre augenfällig. Bei der ersten herrscht das Gefühl der verlorenen Zeit vor, die frühe Einsicht in den unabwendbaren Gang des tragischen Schicksals, in den sich auch der ahnungslose Leser seit dem Vorfall mit der Zitronenschale verstrickt hat. Das Bewußtwerden dieser Unentrinnbarkeit hat neben den tragischen durchaus auch ästhetische Qualitäten: die Katastrophe ist von Anfang an vorgezeichnet, durch die Parallelität mit dem Ostergeschehen ritualartig zwanghaft. Der kleine Fall auf den Boden war schon der große Fall ins Bodenlose, die Zitronenschale hing am Fallstrick der Moira. Das fortwährende Spiel mit den Erzählerperspektiven, den Kamerafahrten von *gros plan* zu *zoom* und wieder zurück, der ständige Wechsel von *showing* und *telling*, verstricken den Leser emotional und intellektuell und verbergen ihm für eine geraume Weile das, was das kritische Urteil im nachhinein ohne weiteres konstatieren kann: die Katastrophe wäre abwendbar gewesen, die Rückständigkeit des gesellschaftlichen Milieus der Provinzstadt ist vom Erzähler zum unabwendbaren Schicksal verklärt worden. Schon die nächste

Erzähleinheit bringt die Lösung: der ideale Pallikare hätte geheilt werden können, ohne daß auch nur eine Spur der Verletzung zurückgeblieben wäre. Doch auch der Leser erliegt der verführerischen Magie des vorgezeichneten Gangs zur Katastrophe, was im wesentlichen dem Schicksalsmärchen entspricht: was immer auch der Schicksalsheld tut, um seiner vorhergesagten Tat zu entgehen, erweist sich als vergeblich; mit mathematischer Genauigkeit führen ihn seine Schritte dahin, wohin sie von Anfang an bestimmt waren[25]. Palamas differenziert aber das Märchenschema und stellt dem Schicksal die Wissenschaft entgegen: der Schicksalsspruch hat seine Gültigkeit nur für jene, die an ihn glauben; die Schritte, die unternommen werden, um das letale Ende des Helden abzuwenden, sind in durchaus tragischer Weise ungeeignet und führen letztlich dahin, wohin der Schicksalsglaube, die *moirolatria* der »Meerdörfler« ihren Heldensohn letztlich stellt: sie geben ihn auf. Von einer solchen kritischen Sichtung der Ereignisse wird der Leser jedoch abgelenkt; er verfolgt die schicksalhaften Schritte einer Entwicklung, die von Anfang an vorgezeichnet zu sein scheint: in tragischer Ironie klaffen Hoffnung auf die mögliche Rettung und die unangemessenen Rettungsmittel auseinander, bis der Leser schließlich aufgibt und sich in das scheinbar Unabwendbare fügt. Der Tod des Pallikaren ist schließlich im Titel angesagt.

4. Der Arzt (26 Zeilen): ein dichter Erzählabschnitt mit zwei Paragraphen, wo im Gegensatz zur düsteren Welt der fahrenden Wunderdoktoren und Heilpraktiker eine Lichtfigur erscheint, der wissenschaftlich ausgebildete Arzt (zu Palamas' positiver Einstellung zur Wissenschaft vgl.: »Η επιστήμη στον τρίτον Όλυμπο« im »Zwölften Wort« des *Dodekalogos des Zigeuners,* 1907). Es ist der einzige Lichtpunkt in der Erzählung, wo eine positive Lösung möglich scheint. Palamas verbirgt seine Sympathie nicht: ein richtiger Arzt mit Diplom, der viele Leute aus den Fängen des Charos gerettet hat, sich jedoch in ständigem Antagonismus zu κομπογιαννίτες und γιάτρισσες befindet[26], denn die Meerdörfler seien Dickköpfe und »κου-

25 G. A. Megas, »Die Moiren als funktioneller Faktor im neugriechischen Märchen«, *Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift F. von der Leyen*, München 1963, S. 47–52 (*Laographia* 25, 1967, S. 316–322).

26 R. & E. Blum, *Health and healing in Rural Greece. A Study of Three Communities*, Stanford 1965, dies., *The Dangerous Hour. The Role of Crisis and Mystery in Rural Greece*, London 1970. Zu den fahrenden Wunderdoktoren »aus Ioannina« und den Magierinnen vgl. in Auswahl: T. Lappas, »Ένας Ρουμελιώτης οθωμανός γιατρός στο Εικοσιένα«, *Φθιώτις* 2 (1956) Nr. 7, S. 444–461, D. V. Oikonomidis, »Δημώδης ιατρική εν Θράκη«, *Αρχείον Θρακικού Γλωσσικού και Λαογραφικού Θησαυρού* 16 (1951) S. 181–228, S. Zecherlis, »Η κακιά ώρα και οι γιάτρισσες«, *Μακεδόνικη Ζωή* 175 (1980) S. 46, G. A. Varvaretos, *Κομπογιαννίτες Ματσουκάδες, οι ξακουσμένοι αυτοδίδακτοι γιατροί απ' το Ζαγόρι της Ηπείρου*, Athen 1972, G. K. Pournaropoulos, »Η ιατρική του Αγώνος«, *Παρνασσός* 13 (1971) S. 289–317, A. Bibi-Papaspyropoulou, *Παραδοσιακή γιατρική στην Πελοπόννησο*, Diss. Athen 1985,

τεντέδες»[27] und glaubten nur den Scharlatanen. Dieser Mann flößte den Leuten Furcht ein; er beschimpfte sie, ob sie zahlten oder nicht. Palamas' Sympathien sind deutlich. Es ist das einzige Mal, wo die Freunde des Mitros nicht auf seine Mutter hören, die ihn zu einer Zauberin schicken wollte. Der Arzt stellt ein »διαβολεμένο χτύπημα« fest, bindet den Fuß und verordnet Bewegungslosigkeit; das werde seine Zeit brauchen, Mitros solle Geduld haben und das Bein in Ruhe lassen. Die Hoffnungen des Lesers auf Rettung des Helden sind beflügelt. Doch Geduld ist Mitros' Sache nicht. Und dies ist ein anderer Grund für das Verhängnis.

5. Der Pallikare (46 Zeilen): eine dichte Erzählsequenz mit poetischem *brio* geschrieben, wo das Ideal des jungen Mannes beschrieben wird, des *leventis* der traditionellen Volkskultur[28]. Die Meerdörfler achteten die Mannhaftigkeit hoch: sie äußert sich im Blick, im Gang, in jeder Bewegung; Sieger im Lauf streckt er mit seiner Faust einen Stier nieder, unbeweglicher Fels im Ringkampf scheint er beim Tanz in der Luft zu schweben; die Leute bewunderten ihn, ein Held wie aus der Heldendichtung, ein Digenes Akritas. Die Mythisierung von Mitros hat ihre konkrete Funktion in der Erzählung: der Leser identifiziert sich mit dem traditionellen Ideal der Mannhaftigkeit, doch der Erzähler hält unangenehme Überraschungen für ihn bereit.

6. Die Verlobung (14 Zeilen): der Erzähler schiebt nun ein *flash back* der Verlobung mit Frosyni ein: auf einem *panegyri* haben sie sich kennengelernt, Brautwerber haben die Abmachung eingeleitet, der ganze Brauchkomplex wird beschrieben. Nach Ostern sollte die Hochzeit stattfinden, doch nun kann Mitros nicht einmal in das Dorf der Frosyni gehen. Diese für den Leser wichtige Nachricht wird beiläufig in anderen Zusammenhängen erwähnt, eine analytische Technik, die Palamas auch sonst anwendet, denn wir erfahren nur stückweise und sukzessiv die Vorgeschichte. Die freudige Atmosphäre der Verlobungsfestlichkeiten steht in schlagendem Gegensatz zu den düsteren Gedanken Mitros', der die Hochzeit aufschieben muß. Doch die Zeitperspektive birgt noch andere Überraschungen, die den Gang der Dinge wieder irgendwie vorgezeichnet erscheinen lassen.

G. K. Hatzopoulos, »Η λαϊκή ιατρική εις το χωρίον Αντρεάντων Αμισού Πόντου«, *Αρχείον Πόντου* 34 (1977/78) S. 204–247 usw.

27 «Ungläubige«, Verräter. »Ο Κουτεντές είναι Εβραίος που έδωκε ένα μπάτσο 'ς το Χριστό, όταν εβαστούσε το σταυρό« (N. G. Politis, *Παραδόσεις*, Bd. 1, Athen 1904, Nr. 184, S. 103).

28 Dazu in Auswahl: J. K. Campbell, *Honour, Family and Patronage,* Oxford 1964, ders., »The Kindred in a Greek Mountain Community«, *Mediterranean Countrymen,* Ed. J. Pitt-Rivers, Paris 1963, S. 73 ff., ders. »Honour and the Devil«, *Honour and Shame. The Values of Mediterranean Society,* Ed. J. G. Peristiany, London 1965, S. 139 ff., M. Herzfeld, *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*, Princeton 1985 usw.

7. Morfo (15 Zeilen): im *flash back* taucht noch eine Gestalt auf, die Morfo der Garoufalia, die »verrückte« Morfo, klein und schwarzhaarig, voll Lachen und geziertem Getue. Nach der Verlobung von Mitros ist sie vor Neid geplatzt; man hat sie vor dem Fenster von Mitros am Abend mit seltsamem Gebaren gesehen, dann sei sie plötzlich verschwunden. Noch wird das eigentümliche Verhalten nicht erklärt, die Nachricht bleibt zusammenhanglos. Doch der Leser hat das unbestimmte Gefühl, daß dies nichts Gutes bedeutet.

8. Das Mannesideal (28 Zeilen): der Erzähler kehrt zur Charakterbeschreibung von Mitros zurück und vertieft sie in fast philosophischer Weise. In dieser Einheit wird das Heldenideal geschmiedet, von dem sich der Leser nicht mehr wird lösen können. Dazu trägt die kurzatmige Sprache bei: mit Sentenzen, Apophthegmen, simplen Satzkernen usw. wird jene mythische Aura erzeugt, die den Leser überzeugen soll, daß dieser Pallikare nicht als Gezeichneter, »σημαδεμένος« oder »σημειωμένος«, leben kann. Wir korrespondieren unmittelbar mit den Gedankengängen des Helden. Zweimal hat ihm der Arzt versichert, daß der Fuß wieder gut würde, wenn er nur genügend Geduld habe; doch die hat er nicht und dem Arzt vertraut er nicht. Und wie die Zeit ohne spürbare Besserung des Zustandes verstreicht, bildet sich in ihm die Überzeugung heraus, daß er in Zukunft ein Hinkender bleiben wird, ein vom Schicksal Gezeichneter. Mit erzählerischer Meisterschaft überzeugt Palamas auch den Leser von der Richtigkeit dieser Gedanken des Mitros, dem mythischen Heros, den jener nun absolut positiv sieht, als tragischen Helden, und sich mit seinem Unglück identifiziert. Die Idealisierung des Helden hat ihre Wurzeln in der griechischen Tradition: solche αντρειωμένοι, wie Digenis Akritas, fürchten den Charos nicht und kämpfen mit ihm in der Marmortenne[29].

9. Die Zeit und die Prüfung (44 Zeilen): *gros plan* einer dreimonatigen Wartezeit, Kamerafahrt zu Mitros im Bett und Explikation seiner Gedanken; der Leser sitzt förmlich in seinem Kopf. Nach drei Monaten steht er das erstemal auf und hinkt immer noch. Da verzweifelt er und schickt den Arzt zum Teufel. Seine Mutter, zehn Jahre gealtert in diesen drei Monaten, versucht ihn zu trösten. Doch er will nichts hören: entweder wird der Fuß gut, oder er will sein Leben nicht; einen Gezeichneten läßt er sich nicht nennen. Ein hinkender Bräutigam wird er nicht; die Braut erwartet einen *leventis*, keinen Gezeichneten. Und er selbst wolle lieber die Pest als eine gezeichnete Frau. Die körperliche Unversehrtheit, zweifellos ein Ideal der Volksdichtung, wird *in realiter* absolut gesetzt in fast pubertärer Unreife. Die Dimaina bangt um ihren Sohn, nicht so sehr wegen des Fußes, sondern wegen sei-

29 W. Puchner, »Die Marmortenne als Kampfplatz: ein Kultursymbol des griechischen Heldenliedes«, *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, S. 185–196.

ner Sorge um seinen Fuß. Obwohl sie dies richtig sieht, wird gerade sie am Verlust des Fußes schuld sein, und da er sich weigern wird, die Amputation vorzunehmen, am Verlust des Lebens ihres Sohnes. In tragischer Ironie denkt Mitros daran, sich den Fuß selbst abzuschneiden. Es gibt keinen Gott. Die Hybris führt von der Ungeduld zur *desperatio*, dem Verzweifeln an der Allmacht Gottes, die schon Judas auf den Galgenbaum getrieben hat[30].

Palamas wendet eine spezifische Technik der Falsifizierung von Lesererwartungen an, die der Erzähler selbst stimuliert hat. Zweimal hat er den Lesern versichert, daß Mitros Geduld besitze: gleich nach der Arztuntersuchung (Einheit 5) und zu Beginn der vorliegenden Einheit, die die dreimonatige Wartezeit beschreibt. Das »weite Herz« des Helden ist zu einem engen geworden: er löst die Verlobung auf und legt sich ins Bett, um zu sterben, da die Heilung auf sich warten läßt. Doch der Leser urteilt nicht mehr objektiv: nach der Mythisierung des Helden in den Einheiten 5 und 8 kann er sich der heroischen Vision des Dichters nicht mehr entziehen. In dieser Erzählsequenz befinden wir uns in den Gedankengängen des Helden selbst, doch aufgrund der narrativen Meisterschaft des Autors wird es nicht gleich deutlich, daß nach der Mythisierung des Heros so etwas wie eine Entmythisierung eingesetzt hat; der Erzähler hat unmerklich seine Position geändert. Der traditionelle Held bringt in einer kritischen Phase seines Lebens und unter dem emotionellen Druck der drohenden Invalidität unreife und fast kindische Gedanken hervor. Der Erzähler ist hinter dem Helden zurückgetreten, so daß seine Positionsänderung nicht gleich auffällig wird. Die vertraute Nähe des Lesers zur Heldenfigur – sie offenbart ihm ihre geheimsten Gedanken – erleichtert die Fortsetzung der Identifizierung mit ihm, während der Erzähler leisere Töne einer realistischeren Narrationsebene angeschlagen hat.

Diese starke Identifikation mit dem tragischen Heros, von einer ganzen Literaturtradition als konventionelle Lesehaltung vorgezeichnet, hier am Ende des ersten Abschnittes der Erzählung bevor das Martyrium der Untersuchungen und Therapien der Wunderdoktoren und Magierinnen beginnt, ist unter funktionellen Gesichtspunkten notwendig für die emotionelle Involvierung des Lesers für den Rest der Geschichte, damit ihn die Tragik der Ereignisse auch innerlich richtig erfaßt, ohne von kritischen Gedanken unterbrochen zu werden, damit er für das kathartische und erlösende Finale am nächsten Karfreitag psychisch ausreichend vorbereitet wird. Der Leser ist ab diesem Zeitpunkt Gefangener seiner eigenen anfänglichen Identifizierung mit der heroischen Hauptfigur, und der Erzähler läßt ihm

30 W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas,* 2 Bde., Wien 1991, S. 61, 69, 86, 94, 101, 112.

nicht Zeit noch Spielraum zur Distanzgewinnung und zu kritischem Nachdenken; dermaßen kann der Erzähler nun verschiedene Standpunkte wählen, mit verschiedenen Arten der (tragischen) Ironie spielen (wo auch gesellschaftskritische Spitzen eingebaut sind, die die ästhetischen Vorgaben des *genres* bereits überschreiten), denn der Leser ist in seinem eigenen Gesichtswinkel der sympathisierenden Nähe zur Hauptfigur festgebannt und hat die Tendenz, die kritischen und satirischen Seiten der Beschreibung der »Meerdörfler« zu übergehen. Zu groß ist der Zauber, den die traditionelle Idealfigur der griechischen Volkskultur und Literaturgeschichte auf ihn ausübt, um sich die charakterlichen Schwächen der *imago* einzugestehen und den Anteil der Verantwortung an seinem eigenen Schicksal anzuerkennen. Das Herosideal des Pallikaren, Mitros der Roumeliote, wird in der Folge menschlich, ja allzumenschlich dargestellt. Der Heldenmythos wird in einer peinlichen Weise entmystifiziert und der Leser findet sich in einer schwierigen Situation, die ihm allerdings erst bei der zweiten Lektüre voll bewußt wird.

Grundsätzlich gibt es zwei Lesarten: eine archetypische der Heldendichtung (von Byzanz bis zu den Waffenführern von 1821), wo der Heros seinen eigenen Untergang der somatischen Deformierung vorzieht, und eine realistische, wo das rückständige und hinterwäldlerische Milieu einer Dorfgemeinschaft dazu führt, daß der Verletzte eines keineswegs außergewöhnlichen Alltagsunfalls aufgrund unsachgemäßer ärztlicher Behandlung durch fahrende Scharlatane und Wunderdoktoren das Leben verliert. Keine der beiden Interpretationsebenen ist absolut zu setzen, sondern sie stehen in dialektischer Alternierung; die Erzählung selbst, in einem ironisch-tragischen Wechselspiel der narrativen Positionen, gibt keiner einen deutlichen Vorzug. Dieses Spiel mit der Leserrezeption ist jedoch eingebettet in eine streng architektonische Rahmenform und in eine fast ritualistische Zeitstrukturierung (von Ostern bis Ostern), so daß jede Willkürlichkeit oder Zufälligkeit ausgeschlossen bleibt. Die Instabilität der Erzähleroptik führt zu keinem Zeitpunkt zur Verwirrung. Im Gegenteil: der ständige Wechsel von Ansichten und Hinsichten führt zu einer plastischen Zentralfigur, ähnlich dem Zigeuner im »Δωδεκάλογος του Γύφτου«[31], die sich ebenfalls in einer mythischen und einer realistischen Dimension gleichzeitig bewegt. Diese dialektisch-doppelbödige Lesart ist in der Literaturkritik selten erkannt, die sich meist nur mit der Ebene der Heroentypologie im griechischen Nationalmythos beschäftigt bzw. mit den thematischen und morphologischen Vorgaben der »ethographischen« Erzählung; das Spiel mit der Verstehenskapazität der Leserrezeption dahingegen, das beide in sich gegensätzliche Interpretationsarten betrifft, bleibt vielfach unkommentiert und unverstanden.

31 Dazu die hervorragende Studie von S. Sykoutris, *Μελέτες και Άρθρα*, Athen 1956, S. 436–515.

Und damit auch die Tatsache, daß der Höhepunkt der »ethographischen« provinzrealistischen und sittenschildernden Bewegung – als solche wird die Erzählung von 1891 im allgemeinen anerkannt – bereits die Überwindung der Form- und Sachkonventionen des *genres* darstellen, indem die idyllische Welt des Dorflebens ihrer nostalgischen Note entkleidet wird und die gefährlichen Praktiken der fahrenden Wunderdoktoren, die zusammen mit der Leichtgläubigkeit und dem unkritischen Aberglauben der Dorfbewohner zum Verlust des zum Nationalideal erhobenen Mitros führen, schonungslos dargestellt sind. Der »Tod des Pallikaren« ist auch der Abgesang, ein poetisches Klagelied auf die nostalgisch gesehene und als paradiesisch beschriebene Volkskultur.

10. Das Dorf am Meer (32 Zeilen): die Kamera nimmt nun einen großen Abstand und beschreibt in epischer Ruhe und Objektivität die Naturschönheiten des Ortes, wie sie aus dem Fenster der Kammer von Mitros zu sehen sind. Den Beginn macht eine große Kamerafahrt aus der intimen Nähe der Gedankengänge des Helden zu einer Generalansicht der Gegend; die räumliche Distanzierung ist von einer zeitlichen begleitet: »Ήρθεν ο Αύγουστος«, Mitros kann mit dem Fuß nun auftreten, doch bleibt er im Haus, damit ihn niemand sieht. Aber das Fenster ist offen und gibt dem Erzähler die Gelegenheit, das seichte Meer (λιμνοθάλασσα) mit seinen Fischerbooten rund um Mesolongi in seinen Farbspiegelungen zu verschiedenen Tageszeiten zu beschreiben, auf der anderen Seite die fruchtbare Ebene. Das idyllische Bild befindet sich in schlagendem Gegensatz zum Elend des Mitros (του »βαρεμένου«), der sein Leben verflucht. Die entscheidende Nachricht, daß die Heilung doch Fortschritte gemacht hat, wird nur nebenbei erwähnt. Der Fokus liegt ganz auf dem unveränderten psychischen Zustand des eingeschlossenen Helden: Melancholie und Verzweiflung. Der Körper ist in einen Heilprozess eingetreten, nicht jedoch die Seele. Diese Technik des *understatement* führt dazu, daß die realistische Lesart erst bei der zweiten Lektüre voll bewußt wird: der Erzähler legt die ganze Emphase auf den emotionellen Zustand seines Helden und der Leser folgt ihm fraglos darin. In Kürze wird er sich jedoch zusammen mit seinem Helden in nicht mehr tragischen, sondern eher lächerlichen Situationen wiederfinden.

11. Alternativmedizin I: Kopanitsas (62 Zeilen): in einer umfangreichen Erzähleinheit wird der erste der fahrenden Wunderdoktoren, Kopanitsas (»γιατρολόγος«) aus Lygaria vorgetellt, »bekannt in ganz Roumelien«, »der jede Krankheit kennt und alle heilt; ein einzigartiger Chirurg«. Damit beginnt der makabre Reigen der Elendsgestalten der Scharlatane der »Alternativmedizin«, groteske Karikaturen aus einer märchenhaften und phantastischen Welt, deren Exotik und »Poesie« einen eigenartigen Reiz auf den Leser ausüben. Die Überleitung zu dem unüberlegten Entschluß, sich an die praktischen Ärzte und Quacksalber der Volksmedizin zu wen-

den, gibt ein Eingangsparagraph, in dem die Starrköpfigkeit von Mitros deutlich unterstrichen ist, der trotz allem guten Zureden bei der Meinung bleibt, daß ihm das Schicksal eines Hinkfußes zugeschrieben sei. Aus dieser Überzeugung heraus begann er sich an die κομπογιαννίτες zu wenden, die umherziehenden Heilpraktiker, die für jede nur erdenkliche Krankheit ein Heilmittel wissen. Dazu verhalfen freilich auch die Geschichten der »Meerdörfler«: von den Fischern bis zu den Dorfhonoratioren wußte jeder von einem Fall zu erzählen, wo ein solcher Wunderdoktor einen Kranken gerettet habe, den die Schulmedizin schon lange aufgegeben hatte. Er solle nur Geduld haben, die Ärzte meiden, denn schießlich gebe es auch die Heilpraktiker, die »richtige« Arbeit leisteten. Im Lichte der folgenden Ereignisse ist dies eine geradezu schneidende Ironie.

Am 13. September tritt der Kopanitsas ins Haus, mit Fustanellea, hager, bartlos, mit langer Nase, schielend, dickbrauig, ein »Gezeichneter«, eine Schreckfigur aus dem Kindermärchen; doch mit absolut professionellem Habitus. Mit einem Schreckensausruf, »μωρέ παιδιά«, wendet sich der Erzähler direkt an den Leser und durchbricht die Illusion der narrativen Objektivität. Durch diesen Trick der romantischen Ironie wird der Leser direkt zum Augenzeugen und die Erzählerfigur tritt hinter dem Autor zurück. Die Schockreaktion gibt dem Leser die Illusion der persönlichen Anwesenheit in einem grotesken Albtraum mit Schreckfiguren aus dem Zaubermärchen, wie in den symbolistischen Traumspielen von Maurice Maeterlinck, etwa »Ariane et Barbe-Bleu« oder »La mort de Tintagiles«, von dem Palamas eine ergreifende Beschreibung hinterlassen hat[32]. Mitros tritt in die mythische Welt des Bösen ein, wird zum Opfer metaphysischer Kräfte und seines eigenen Aberglaubens. Palamas gibt dieser Welt der rücksichtslosen Ausbeutung der leichtgläubigen Kranken, der verbrecherischen Verantwortungslosigkeit und professionellen Unfähigkeit der Scharlatane und ihrer gespielten Überlegenheit und Sicherheit in den Diagnosen und Therapien, von Anfang an eine märchenhafte, »poetische« Dimension. Mit der Erscheinung des Kopanitsas beginnt der Makabertanz der fahrenden Paracelsi, geradezu dämonenhafte Gestalten der Schwarzen Magie, in denen volkskundlich-realistische und phantastisch-märchenhafte Züge untrennbar miteinander verwoben sind, gesehen aus dem Blickwinkel und mit den mentalen Filtern der Leichtgläubigkeit und der Vorurteile von Mitros und den »Meerdörflern«. Hier brilliert der Dichter in seinen anschaulichen Deskriptionen, doch aus dieser Welt der Dunkelfiguren wird Mitros nicht lebendig heraustreten. Schon die Bartlosigkeit von Kopanitsas ist Zeichen seiner Bösartigkeit und Verschlagenheit[33],

32 »Ο Μαίτερλιγκ και το δράμα«, *Η Τέχνη* Dez. 1898, *Άπαντα,* Bd. 6, S. 70–75, bes. S. 73 ff.

33 Der »σπανός« ist kein Mann (für Judas vgl. W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen*

und zu Hinkfüßen und Schielenden (bzw. Einäugigen) gibt es eine Reihe von satirischen Sprichwörtern[34]; und die Aufzählung der negativen und gefährlichen Eigenschaften kumuliert in einem »βρε παιδιά!«: »σημειωμένος«. Das ist genau das, was Mitros fürchtet, und zu einem für immer »Gezeichneten« wird er tatsächlich nach der »Behandlung« werden.

Trotz der traditionellen Anzeichen der Gefahr ergibt sich Mitros verzweifelt in sein Schicksal. Das einzige, was der Erzähler den Gefahrensignalen der Erscheinung des »Arztes« entgegenzusetzen hat, ist sein pseudoprofessionelles Gehabe: zweimal wiederholte Mitros und der Erzähler: »μα μπήκε στο σπίτι μ' έναν αέρα, μ' έναν αέρα!«. Palamas rechnet seine Leser bereits zu den »Meerdörflern«; er läßt ihnen keine Zeit zum Nachdenken und zur Distanzierung. Atemlos verfolgen wir die »Untersuchung« des Kranken: ein »Gezeichneter« versucht einem temporär »Gezeichneten« zu helfen, indem er auch ihn zu einem Gezeichneten macht. Die Ironie der Szene ist von beißender Sagazität. Der Autor hat alles daran gesetzt, daß sich der Leser mit der Heldenfigur von Mitros identifiziert; in dem nun eintretenden Entmythisierungsprozeß bleibt der Leser in seiner anfänglichen Einstellung der tragischen Interpretation gefangen. Das »Trägheitsmoment der Rezeption«, wie es in der traditionellen Narratologie kultiviert worden ist durch die Stabilität eines ausschließlichen Blickwinkels während der ganzen Erzählung[35], weicht erst bei der zweiten oder dritten Lektüre einer flexibleren Lesart. Erst dann eröffnen sich vollends die Mechanismen und Techniken der Erzählung, das ironische Spiel des Autors mit seinem Leser. Der Albtraum des Mitros wird sein eigener, der Lesende erfährt die »Untersuchung« des Verletzten wie an seinem eigenen Körper. Der infantile Regreß des Helden wird in gewissem Sinne zu seiner eigenen Demütigung, denn die anfängliche Identifizierung mit dem traditionellen Nationalhelden erweist

---

Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas, 2 Bde., Wien 1991 [Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.- hist. Klasse, Denkschriften 216] S. 71εξ.). Viele byzantinischen Klostertypika verbieten es, einen Bartlosen als Mönch aufzunehmen; vgl. auch die satirische »Messe des Bartlosen« (H. Eideneier, *Spanos. Eine byzantinische Satire in der Form einer Parodie*, Berlin/ New York 1977, ders., *Σπανός*, Athen 1991). Zum *spanos* im Märchen G. A. Megas, »Der Bartlose im neugriechischen Märchen«, K. Ranke (ed.), *Beiträge zur vergleichenden Erzählforschung. Festschrift W. Anderson*, Helsinki 1955 (*Laographia* 25, 1967, S. 254–267).

34 »Κουτσά στραβά« usw. Vgl. W. Puchner, »Groteskkörper und Verunstaltung in der Volksphantasie. Zu Formen und Funktionen somatischer Deformation«, *Innovation und Wandel Festschrift Oskar Moser*, Graz 1994, S. 337–352.

35 D. Tziovas, *Το παλίμψηστον της ελληνικής αψήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα,* Athen 1993, S. 45 ff.

sich nun als Falle: der Autor degradiert die *imago* des Mannesideals mitleidlos, der Leser wird zum Meerdörfler wie die anderen: ein willenloses Spiel in den Händen von elenden Schwindlern und Betrügern, Erpressern und Händlern der geschädigten Gesundheit, ein furchtvolles Kind, das an Weiberphantasien von Dämonen und Schwarze Magie glaubt. Erst in der letzten Szene der Apotheose am Sterbebett gewinnt er wieder die heroische Dimension zurück, die ihm am Anfang verliehen worden ist: er will das Klagelied auf sich selbst noch lebend hören. Erst dann ist dem Leser Erleichterung gegönnt, und seine Demütigung fällt der Vergessenheit anheim, denn nun erhebt sich der Heldenstereotyp zu mythischen Höhen und im Rückblick erscheint die heroische Welt der griechischen Volkstradition, rituell eingebunden in das Ostergeschehen, wieder einheitlich. Vor den Symbolen und Idealen der Heldentraditon und des christlichen Weltbildes wird der Dunkelbezirk im Mittelteil der Erzählung zur bloßen Episode, eine ethnographische Studie, die bloß für den tragischen Gang der Handlungsentwicklung notwendig ist. Das böse Spiel des Autors mit seinen Lesern ist vergessen. Die Erzählung wirkt letztlich kathartisch. Insofern ergibt sich die Struktur eines Triptychons: Lobpreisung → Anzweiflung → Lobpreisung, Apotheose → Kritik → Apotheose, Heros → Mensch → Heros (oder Mythisierung → Entmythisierung → Mythisierung des Helden). Ob das dritte Stadium eine dialektische Synthese der voraufgehenden Antithesen ist, muß vorerst offenbleiben.

Die Untersuchung des Kopanitsas ist kurz und brutal: er drückt auf den Fuß und dreht ihn um. Als Diagnose ist bloß zu hören, daß er ihn heilen werde – auf seine Weise. Das klingt bedrohlich. Die Meerdörfler bewundern seinen klinischen Blick. Es folgen astrologische Überlegungen, die zu einem Aufschub der »Operation« in einigen Tagen führen (»θα πάμε κατά το φως του φεγγαριού«); bis dahin wird man ihn im Haus begasten. Mit offenem Mund hören die Freunde tagelang seine Wundergeschichten. Mit der entwaffnenden Leichtgläubigkeit der Leute fühlt sich auch der Leser in seiner Unruhe vor dem Kommenden kaum zu kritischem Denken stimuliert. Die Gangart der Tragik wird nun rascher, die beißende Ironie, mit der diese zeitgenössischen Abderiten und Schildbürger gezeigt werden, wird von der tragischen Ironie überlagert, die immer dichtere Netze um den Helden und sein Schicksal spinnt.

12. Die Therapie (37 Zeilen): in dichter Erzählfolge mit szenischem Charakter, wo der Leser zum Augenzeugen des schmerzhaften Eingriffs wird, erfahren wir von der Zunichtemachung jeglicher Hoffnung, daß das Bein noch ausgeheilt werden könne. Der Name Kopanitsas weist schon auf das was folgt: κοπανίζω – schlagen, zertrümmern, την κοπανώ – sich aus dem Staube machen. Am Tag der »Operation« informiert der »Chirurg« Mitros, daß es etwas weh tun werde: »Καρδιά κομμάτι«,

die Freunde sollen ihn festhalten, der Kranke trinkt 50 *dramia* Schnaps als Anästheticum. Es folgt die »Einrenkung« (»σιάξιμο«): »Και πιάνει και τόνε βάνει ανάσκελα κι αρπάζει το πόδι το δεξί, το πονεμένο, και το σταυρώνει απάνου στο ζερβό τον ώμο· κι αδράχνει και το ζερβί και το σταυρώνει στο δεξί τον ώμο. Κ' έπειτα δίνει μια, και πατά, ναι, πατάει απάνου στο χτυπημένο πόδι. Ένα κρακ ακούστηκε…«. Mit dieser Roßkur (Beinbruch im Kniegelenk) ist das Schicksal des Mitros besiegelt; die drei Freunde sind nicht in der Lage, ihn zu halten und der Gequälte stöhnt: »Μ' έφαγες, οχ!«. So wird es auch kommen. Der Scharlatan diagnostiziert noch: »Τώρα είσαι σαΐνι!«, in 14 Tagen wird er ausgehen, gibt noch einige unsinnige Rezepte, schwingt sich auf sein Maultier und – niemand hat ihn mehr gesehen. Eine Szene von naturalistischer Brutalität – der Erzählstil bleibt bis auf einige ironische Nuancen neutral, die tragische Ironie bedrückt den mitleidenden Leser auf das Heftigste; nun ist er auch in einer gewissen Weise Mitschuldiger am Schicksal des Helden geworden.

13. Alternativmedizin II: Kouzounopoulos (42 Zeilen): die zweite Schreckfigur aus der Dunkelwelt der fahrenden Heilpraktiker. Nach der »Operation« des Kopanitsas am 16. September verbringt Mitros 14 Tage in Paralyse im Bett, in unvorstellbaren Schmerzen. Der Fuß entzündet sich, die Wunde ist infiziert, doch niemand denkt daran, etwas zu unternehmen. Nach zwei Monaten (Ende November) bricht der Winter ein und es regnet bei Südwind vierzig Tage und Nächte lang. Anfang Jänner wird die Ankunft eines anderen Wunderdoktors angekündigt, Kouzounopoulos (κουζουλός – verrückt), ebenfalls »Chirurg«, aus der Peloponnes. Auch seine Künste sollen in Anspruch genommen werden; aus dem geschwollenen (und nun auch gebrochenen Bein) tritt bereits das Eiter aus. Doch man hofft noch auf Heilung. Der zweite Scharlatan ist in der Ausbeutung der Leute noch schlimmer: Monate werde die Kur dauern, es bedürfe der Zeit und der Geduld. Seine Geldgier erfahren wir aus eigenem Mund. Man verkauft Grund und borgt sich Geld: letztlich macht es sich der Schwindler im Hause gemütlich. Diesmal ist die kritische Haltung des Erzählers deutlicher: die unsinnige Kur der eitrigen Infektion einer offenen Wunde mit Salben verschlimmert den Zustand nur; Palamas bringt offenbar eine Parodie der Heilpraktiker der Volksmedizin, die auf der gesamten Balkanhalbinsel noch bis ins 20. Jahrundert hinein bekannt gewesen sind[36]. Fünfzig Tage dauert diese unsinnige Behandlung, fünfzig Tage lang läßt sich der Scharlatan bewirten, bis er endlich abzieht, mit der Diagnose, daß das Bein immer besser werde. Doch dort ist nun der Wundbrand ausgebrochen und eine Amputa-

36 Vgl. L. Kretzenbacher, *Teufelsbündner und Faustgestalten im Abendlande,* Klagenfurt 1968, Kap. 10–13.

tion ist unumgänglich. In dieser Situation erinnert man sich wieder des Arztes, der aus Mitleid Mitros nicht die Wahrheit sagt, ganz wie die Wunderdoktoren, sondern daß alles gut werde.

14. Und wiederum der Arzt (20 Zeilen): zwischen die Episoden der Heilversuche durch Heilpraktiker und Magier(innen) ist der zweite Arztbesuch eingeschaltet; hier erfährt der Leser nun den tatsächlichen Zustand des Kranken. Mit dem Arztbesuch beginnt der dritte Teil der Erzählung; die Hinweise auf die Zeit sind nun drängender: Tag für Tag geht es Mitros schlechter. Der Arzt besucht ihn im Haus, doch bringt er nicht den Mut auf, ihm die Wahrheit zu sagen. Die erfahren die Frauen draußen vor der Tür des Krankenzimmers: schnell nach Athen, das Bein muß möglichst rasch amputiert werden. Die Ratschläge des Arztes hätten Mitros das erstemal die körperliche Unversehrtheit gesichert, nun geht es um sein nacktes Leben. Doch die Dinge entwickeln sich nach dem Willen des Helden, der kein »Gezeichneter« werden will: das erstemal wollte er nicht als Hinkender bleiben, nun will er kein Einbeiniger sein.

15. Die Magie der Garoufalia (56 Zeilen): drei Tage und drei Nächte versucht man ihn umzustimmen, sogar der Lehrer und der Bürgermeister sind gekommen, doch Mitros bleibt bei seinem »besser der Tod als ein Bein«. Das Dilemma ist nun freilich ein anderes als das erstemal: Invalidität ist mit dem Heldenideal an sich unvereinbar. Doch Mitros ist kein Partisane und Türkenkämpfer in den Bergen, sondern betreibt Seehandel. Der Erzähler gibt in der Folge zu, daß die Beharrlichkeit seiner Mitbürger, ihn von der Notwendigkeit einer Amputation zu überzeugen, letztlich doch nicht so groß gewesen sei: »τον είχαν αποφασίσει«, man hatte ihn aufgegeben. Sie hätten ihre Pflicht getan, mit menschlichen Künsten sei ihm nun nicht mehr zu helfen, so solle Gott das Seine tun. Der Erzähler ergeht sich in Überzeugungsstrategien, um dem Leser die *moirolatria* der »Meerdörfler« mundwarm zu machen: man wolle ihn auch nicht gegen seinen Willen nach Athen bringen, und niemand könne sich den jungen Helden mit nur einem Fuß vorstellen. Tot oder verstümmelt, das sei fast dasselbe. Der Autor verbirgt sich hinter der Erzählerfigur, die einmal die eine Ansicht, ein andermal eine andere vorbringt. Stabil bleibt nur die Leseridentifikation mit dem tragischen Protagonisten, dessen heroische Monumentalgestalt immer mehr zur Bedeutungslosigkeit schrumpft. Der heldenhafte Entschluß, lieber zu sterben als als Invalider zu leben, wiegt diesen Prozeß der Infantisilierung nur vorläufig auf, der nun seinem Höhepunkt zustrebt.

Gegen Ende des ersten Paragraphen beschreibt der Erzähler die Situation auch aus den Augen der Dimaina, die die Schicksalsergebenheit der Freunde und Mitbürger von Mitros nicht teilt, denn sie glaubt fest, ihr Sohn sei verhext. Und damit beginnt der zweite Reigen der Heilversuche, diesmal mit rein magischen

Mitteln. Das Ideal der Heroenmutter wird hier ins satirische Gegenteil verkehrt: eine schwachköpfige und abergläubische Vettel, die letztlich am Verlust ihres Heldensohnes die Hauptschuld trägt. Was ihm widerfahren sei, so ihr Gedankengang, ist nicht Gottes Wille, sondern das Ergebnis des bösen Blicks der Garoufalia, der Mutter von Morfo, die ihn zum Mann haben wollte; eine Nachbarin habe gesehen, wie sie das Haus der Dimaina verzaubert habe, bei Türkinnen in Arta habe man schon die Gedenkmesse für Mitros lesen lassen. Am Ende des wirren Gedankenganges der Alten ist auch der tiefere Grund ersichtlich: die Witwe hat eine Heirat mit Morfo abgelehnt, sie wolle ihren Sohn nicht »von klein auf« verheiraten (sie erwähnt, daß er 28 Jahre sei)[37], doch in Kürze wechselte er dann den Verlobungsring mit Froso. Groß ist der Einfluß der Mutter auf den Heldensohn. Sie bereitet sich nun darauf vor, den Kampf um ihren Sohn auf ihrem Schlachtfeld zu liefern. Mitros hindert sie nicht daran. Der Leser bleibt sprachlos.

16. Magierinnen I: die Alte aus Patras (30 Zeilen): Zauberinnen und μάντισσες beherrschen die Szene. Der Leser wird nochmals in eine andere Welt versetzt, ebenfalls des Aberglaubens und der Leichtgläubigkeit, der Ausnützung und des leichten Gewinns. Statt nach Athen zu gehen, fährt die Dimaina nach Patras. Der Erzähler stellt sich wieder neutral, beschönigt die Handlungen von Mitros' Mutter jedoch nicht. Die alte Prophetin, »berühmt in ganz Griechenland« für ihre Vorhersagen von allen Dingen in Leben und Tod, die mit Geistern und Feen auf gutem Fuß stünde, sitzt in einer Hütte inmitten von Schlangenhäuten, Wolfszähnen, Papieren und Knochen, ausgestopften Krähen usw. Die Dimaina bringt einen Haarschopf ihres Sohnes mit und hört am nächsten Morgen die Diagnose: unheilbarer Schadenszauber. Sie zeigt ihr auch die verhängnisvolle Zitronenschale, und die Prophetin sieht in ihrer Vision, daß er auf den Festtisch von zwölf Armenierinnen getreten sei, und eine »τον ζηλοφτόνησε, τον έσπρωξε, τον έρριξε, τον τσάκισε«. Gott behüte uns vor den Armenierinnen, der Sohn sei verzaubert, man hätte ihn bereits zu den Toten geschrieben. Sie gibt der Mutter noch magische Kräuter mit, er solle den Saft trinken, damit der Schmerz nachlasse.

17. Magierinnen II: die Jüdin aus Ioannina (29 Zeilen): die zweite Episode der angewandten Magie zeigt den Helden ebenfalls als willenloses Opfer in den Netzen vettelhafter Phantastereien. Die Naivität nimmt selbst mythische Dimensionen an. Die Mutter verbirgt ihm die erste Diagnose und gibt ihm nur den Saft zu trinken. Und Mitros hofft auf die Wundermittel aus Ioannina. Inzwischen ist es März geworden. Die schöne junge Jüdin ist eine Augenweide für ihn: »Την είχε κλέψει ένας Γιαννιώτης

37 In Wirklichkeit 25. Zum wechselnden Heiratsalter vgl. G. Thanatsis, *Αρραβώνες και γάμοι μικρής ηλικίας*, Athen 1983 (mit ausführlicher Bibliographie).

και την έφερεν εκεί· βαφτίστηκε και στεφανώθηκεν. Ερωτοχτυπημένη, νεοφώτιστη, νιόπαντρη, και μάγισσα! Καθαρομελάχρινη, λυγερή, μορφοκαμωμένη, και γλυκόλογη· τί χρειάζονταν η μαγική της μπρος στη ματιά της!«. Mitros glaubt ihr jedes Wort; er ist nun zu einem hilflosen Kleinkind geworden, das das Heilungswunder von der guten Fee erwartet. Ihre Schönheit verzaubert ihn. Sie schiebt ihm etwas in den Schuh, dieser wird auf die Dachziegel geworfen; sie sollten in dieser Nacht nicht sprechen, was immer sie auch sähen. Zur Mutter: die Neraiden hätten das Kind verzaubert. Noch einige Kräuter, der Saft sei mit Wein zu trinken, – und weg ist sie. In der nächsten Erzähleinheit erlebt Mitros (und der Leser) die äußerste Demütigung: der furchtlose Heros sitzt wie ein Kleinkind im Dunkel und fürchtet sich vor Gespenstern.

18. Die Nacht der Neraiden (48 Zeilen): die Strategien der Magierinnen gründet auf der erregten Phantasie der Kunden: sie sehen und hören, was diese ihnen vorsagen. Mitros wird zum Opfer eines weiteren gemeinen Schwindels; in dem Maße wie der Wundbrand fortschreitet, regrediert der Held in einem geradezu spektakulären Infantilierungsprozeß zum Kleinkind. Die Beschreibung der Schreckensnacht findet den Erzähler auf der Höhe seiner Narrationskunst, er verzaubert den Leser mit seinen Sprachmitteln, der bereits alles hinnimmt, ohne daß Mitros seine Sympathie einbüßt. Die Rezeptionssituation ist kritisch, denn der Leser läuft nun Gefahr, aus der bedrückenden Traumvision, in die ihn der Schriftsteller versetzt hat, aufzuwachen. Die Welt der weiblichen Magie ist freilich von Natur aus poetischer und bezaubernder als die Männerwelt der brutalen Roßkuren der fahrenden Scharlatane, die traumartigen Sequenzen der Beschreibung der nächtlichen Ereignisse geben gleichzeitig auch die Fieberzustände des kranken Mitros wieder. In dieser Nacht schlafen weder Mutter noch Sohn; Schatten werden zu Schemen, Geräusche zu Gesprächen von Geistern, Moiren und Seelen. Mitros hat das Herzklopfen eines zum Tode Verurteilten: bedeuten ihre Worte Begnadigung? Der Hausverstand des Lesers wird mit erfindungsreichen Sprachmitteln und dem fast ritualistischen Prosarhythmus betäubt. Wir sehen und hören mit den Augen und Ohren von Mitros: die Katzen auf dem Dach werden zu Endkämpfen, das Knarren der Türen umd das Stöhnen der Fenster sind voll von Bedeutungen, der Boden schwankt, die Ikonen tanzen. Und Mitros preßt die Lippen zusammen, damit ihm die Neraiden nicht die Sprache rauben. So bleibt er bis zum Morgengrauen.

Löst man diese Szene aus dem Zusammenhang der Erzählung, so scheint ihre Don-Quijotte-artige Komik einer Schwankepisode zu entsprechen, die die menschliche Dummheit karikiert[38]. Der ideale Heros wird zum Schwankhelden

38 Zu den griechischen Schwänken M. G. Meraklis, *Ευτράπελες διηγήσεις. Το κοινωνικό τους περιεχόμενο*, Athen 1980.

mit mentalem Defekt, getäuscht von einer jüdischen Betrügerin und Opfer seiner eigenen Phantastereien. Die Kunst des Erzählers läßt den Leser alles am eigenen Leib erleben, ohne sich der Komik und Lächerlichkeit der Szene gleich bewußt zu werden, wie Mutter und Sohn in der Dunkelheit wachen, ihre eigenen Gespenster sehen, zittern und schweigen, damit ihnen die Neraiden nicht die Zunge lähmen. Doch im tragischen Gang der Ereignisse sehen wir darüber hinweg, schreiben dies der Exotik der Volksmagie zu, dem Aberglauben der Mutter, der Schönheit der Jüdin, oder auch den Fieberphantasien des Kranken, den der Wundbrand langsam auffrißt. Die Entmythisierung des Helden hat ihren äußersten Punkt erreicht, und der Heros läuft nun ernsthaft Gefahr, die Sympathie des Leser einzubüßen. Das Spiel des Erzählers mit seinen Lesern ist auf einem extremen Punkt angekommen. Die vielgestaltige tragische Ironie bedient sich auch der Schwankmotive, ohne allerdings Gelächter zu erregen, sondern wie alle Formen dieser Ironie, nur das Mitleid. Im Morgengrauen erscheint die Jüdin und hört sich die Geschichten der Nacht an; sie nimmt den Schuh von den Dachziegeln, lächelt Mitros zu und sagt seiner Mutter, daß ihr Sohn unheilbar verzaubert sei; hätten sie von Anfang an zu den Mitteln der Magie gegriffen und sich nicht mit Ärzten eingelassen, wäre er noch zu retten gewesen.

19. Der Zauberer aus Epachtos (40 Zeilen): die dritte und letzte Episode der magischen Heilmittel unterscheidet sich etwas von den anderen: der Zauberer von Epachtos (Nafpaktos) mit dem Siegel des Salomo, den Exorzismen der Dämonen und den Flaschengeistern, Herr aller Gespenster, sollte das letzte Wort haben. Sonst gäbe es keine Hoffnung mehr. Wir sind nun auf der untersten Treppenstufe des Unsinns angelangt. Dieser Zauberer ist eine reine Märchenfigur: in Lumpen gekleidet, mit gelblicher Gesichtsfarbe, einem langen schwarzen Bart, spricht er nur leise und lächelt nie. Auch er braucht Haare vom Kopf des Kranken, und um vier Uhr früh des anderen Morgens erkennt er zuerst scheinbar die Identität des Verzauberten von seinen Kopfhaaren und fällt den Urteilsspruch, man solle von jetzt an Trauer tragen, er habe alle Gespenster zusammengerufen und ihnen gedroht, doch das Schicksal des Kranken sei niedergeschrieben, Liebeszauber sei es gewesen und böse Geister hätten ihm zugesetzt. Das ist nicht unrichtig: nach der tieferen Logik der Erzählung ist die Ursache des Übels in der Mutter zu suchen, die die Verlobung mit Morfo abgelehnt hat. Und genau das wird der Inhalt der letzten Szene sein, nach der neuerlichen Heroisierung des Pallikaren am Sterbebett im Finale. Mit Erleichterung blättert der Leser auf die nächste Seite um (31 auf 32) und findet sich im letzten Teil der Erzählung, die albtraumhafte Welt der Blutsauger und Raffgierigen hinter sich lassend, der unverantwortlichen und unmenschlichen Exponenten der Magie und Scharlatanerie, die die Krisen und Nöte der simplen und leichtgläu-

bigen Menschen mit ihrem pompösen pseudoprofessionellen Gehabe ausbeuten, eher karikierte Gestalten der grotesken Phantasie aus einem märchenartigen *ephialtes* denn realistische Figuren einer ethnographischen »Studie« aus der Volkskultur. Auf diese Weise entkommt der Leser der eigenen Demütigung und Lächerlichkeit, denn er identifiziert sich ja weiterhin mit Mitros, auch nach den brutalen Roßkuren und »Operationen« der Wunderdoktoren und den lächerlichen nächtlichen Abenteuern mit den Geistern, die eines »Ritters von der traurigen Gestalt« würdig sind, erlebt und erleidet zusammen mit dem Helden den Regreß zum debilen Schwankhelden und zitternden Kleinkind, eingefangen in das ritualistische Fortschreiten des tragischen Schicksalsgangs, der seinen Helden vom Digenes Akritas zum Don Quijotte führt, ehe ihn die Apotheose des Helden erlösen wird und er sich in seinen anfänglichen Entscheidungen der Identifizierung bestätigt findet.

20. Und wiederum die Zeit der Passion (46 Zeilen): mit dieser Vorbereitungsszene für die Apotheose beginnt sich der ritualistische Kreis der Zeitstruktur in der Erzählung zu schließen. Der Erzählfluß ist von epischer Ruhe und Distanz. Nun keine Spur von Ironien jeglicher Art, eine gewisse Trauer und ein melancholischer Friede durchzieht die breiten Satzperioden. Der Leser hat die Krise der Werte und Ideale überstanden, seine Identifizierung mit dem Helden wird nun belohnt, seine anfänglichen Erwartungen werden nun feierlich bestätigt. Der Blickwinkel der Kamera ist jetzt stabil; in langen Paragraphen wird zuerst der Zeitfluß beschworen: der Winter ist vorbei, der Fasching ist vorbei, die Quadragesima neigt sich ihrem Ende zu, die Karwoche ist wieder da, im letzten Absatz ist es schon Gründonnertag; dann das Morgengrauen des Karfreitags. Mit Hilfe der Zeitperspektive von der großen Distanz zur kleinen fokussiert die Kamera auch räumlich: zuerst wird das Kommen des Frühlings beschrieben, die Natur, die Ebene, das Dorf am Meer, dann das Haus des Mitros, wo im Gegensatz zu den anderen Häusern keine Blume blühe, auch Mitros sei von den Gerüchen und Farben nicht unbeeinflußt geblieben und Lebensfreude erfülle den Gequälten und der dem Tod Geweihte umarme das Leben umso inbrünstiger (Anspielung auf die Eingangsformel des bekannten Klagelieds »Για ιδές καιρόν που διάλεξε ο Χάρος να σε πάρη, / τώρα π' ανθίζουν τα κλαριά και βγάζει η γης χορτάρι»[39]). Für Ironien ist nun kein Raum; die Ereignisse sprechen für sich. Des Mitros Tage sind gezählt. Der Wundbrand hat sich ausgebreitet. Die septische Krise des Blutkreislaufes steht unmittelbar bevor. Mitros bereitet sich schweigend und unbewegt auf den Kampf mit Charos vor; die Dimaina eine »Ruine« von den Nachtwachen; die Freunde am Bett; der Priester kommuniziert ihn. Alles ist bereit für die letzte Szene.

39 N. G. Politis, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού,* Athen 1914, Nr. 212, S. 221.

21a) Die Passion des Mitros: Sonne, Charos und Klagelied (69 Zeilen): eine umfangreiche Erzählsequenz, die Apotheose und Tod des Pallikaren vorbereiten. Dies geschieht durch eine Reihe von Symbolismen: die Natur legt ihr Festkleid an (vom »schwarzen Himmel« am Karfreitag ist keine Rede)[40], Mitros läßt das Fenster öffnen, und alle Wandergenossen durch diese Erzählung, Dichter, Erzähler, Mitros und der Leser, treten nach dem langen Tunnel des Mittelteils ans strahlende Licht; die Sonne wird als »einziger« Arzt gefeiert, die Aussicht vom Fenster des Mitros eröffnet die »mystische Schönheit« des Frühlings und beleuchtet den letzten Gang des Helden; sein Tod wird zum Triumph, zu Licht, zur Apotheose. Nach der Öffnung zur Natur, zum Licht und zur Wahrheit folgt die Selbsterkenntnis und die Öffnung zur Gesellschaft: Mitros verlangt nach einem Spiegel und beginnt sich zurechtzumachen für seine »Zweite Verlobung« (das Motiv der Hochzeit mit Charos; die erste hat er selbst aufgelöst, die zweite wird er selbst vornehmen). Nach der Sorge für das Äußerliche regelt er auch das Rituelle: er fordert seine Mutter auf, mit dem Klagelied zu beginnen, damit er es selber höre. Dies ist ein eklatanter Verstoß gegen den Brauch, wo die Klage erst auf den Tod folgen kann[41]. Jegliche Zeitverschiebung ist gegen die »Logik« und Symbolik der Sterbehandlungen. Diese Transgression des »ethographischen« Rahmens ist von der Kritik nicht immer adäquat erkannt worden. Palamas führt den Kunstgriff ein, um den Apotheose-Effekt zu erhöhen; ohne Zögern überschreitet er den thematischen Rahmen der »Brauchbeschreibung« aus rein ästhetischen Gründen. Die Mutter weist auf das Unerhörte dieser Aufforderung, doch der Heros besteht darauf, seine eigene Lamentation zu hören. Und nicht nur das: er will auch die Trauergäste sehen, er will nicht allein sterben. Nach der Öffnung zur Natur, zur Gesellschaft, zur Selbsterkenntnis, der Inszenierung seines Todes, will er auch Zuschauer.

21b) Die Passion des Mitros: der Epitaphios des Lebendigen (52 Zeilen): die Leute erhalten die Nachricht akustisch, doch ihre Reaktionen sind die einer gemischten Überraschung, als sie den »Toten« noch lebendig vorfinden. Nach der Stabilität des Blickwinkels in der vorhergehenden Sequenz beginnt sich die Kamera zu bewegen: vom Sterbezimmer hinaus ins Dorf auf den Kirchplatz, wo die Leute von der Messe zurückkehren, die Epitaphblumen in den Händen: wiederum spielt der Dichter auf die Parallelität zum Tode Christi an. Da hören sie die Klage der Dimaina, langgezogen, mit rauher Stimme, wie ein Tierlaut: »φτάνει ένας ήχος αργός,

40 Zu den Karfreitagslamentationen siehe B. Bouvier, *Le mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes sur la Passion du Christ. I. La Chanson populaire de Vendredi Saint,* Genève 1976.

41 I. Anagnostopoulos, *Ο θάνατος και ο Κάτω Κόσμος στη δημοτική ποίηση (εσχατολογία της δημοτικής ποίησης),* Athen 1984, S. 139 ff. und 154 ff.

βραχνός, λυπητερός· λυπητερός που σήκωνε τις τρίχες και σε σπάραζεν, ήχος βγαλμένος σαν από ζωντόβολο, σαν από άνθρωπον ήχος που κατέβαινε και υψωνόταν, κ' επνίγονταν, και χύνονταν και δέρνονταν ήχος που είταν και μίλημα, και ούρλιασμα, και θρήνος, και παράπονο, και κλάψιμο, και γέλιο, και βρισιά, και τραγούδι· τραγούδι τρομασμένης, ξετρελαμένης απελπισμένης ψυχής«. Diese unbeschreibbare Stimme der Klagelaute zerreißt förmlich die friedliche Frühlingsstimmung. Den Leuten läuft die Gänsehaut über den Rücken, man erkennt die Richtung, aus der die Stimme kommt, die Nachricht vom Tod des »Αφεντομήτρος« ist ein Blitz aus heiterem Himmel. Der Erzähler kommt kaum dazu, die Geschwindigkeit der Reaktionen und Gedanken zu beschreiben; er beschränkt sich auf die Ausrufe der Leute. Blitzartig verbreitet sich die Nachricht und wie eine Epitaphprozession strömt alles zum Haus des Mitros, als ob sich dort die Passion Christi ereigne; die Leute halten noch die Epitaphblumen in den Händen.

Doch dort erwartet sie eine unerwartete Überraschung: in dem sperrangelweit offenen und festlich beleuchteten Haus, auf dessen Stiege sich Weggehende und Neuankommende drängen, erwartet sie der Kranke – der Tod des Mitros als persönlicher Triumph, gesellschaftliches Ereignis und Bestätigung eines Ideals – und empört wenden sie sich zum Gehen und stoßen mit den anderen, die eintreten wollen, zusammen. So etwas sei noch nicht dagewesen.

21c) Die Passion des Mitros: die Leute und die Klage (46 Zeilen): der Erzähler legt großen Wert auf das Unerhörte und Nie-Dagewesene dieses Ereignisses, das derart zum ästhetischen Stilmittel der Erhöhung, der Apotheose des Helden wird. Das Klagelied der Dimaina ist eine etwas surrealistische Aneinanderreihung von Lamentationsformeln, wo der Abstieg in den Hades zum Aufstieg in den Himmel wird. Diese Bildidee entstammt der Marienklage und bezieht sich auf die Auferstehung Christi, der die Hadesfahrt und die Befreiung der Menschheit aus dem Totenreich des Hades vorangeht, wie dies im apokryphen Nikodemusevangelium beschrieben und auf der Anastasis-Ikone der Orthodoxie abgebildet ist[42]. Man macht ihr Vorwürfe, doch Mitros besteht auf seinem Entschluß. In der ganzen Erzählung geschieht immer das, was er will. Er läßt seine kleine Nichte vor ihm klagen, und schließlich breitet sich die Lamentation auf alle Frauen aus (wie eine Kerze die andere anzündet in der Auferstehungsnacht). Lachen und Weinen sind ansteckend. Und immer neue Leute kommen und gehen, steigen die Stiegen hinauf und hin-

42 *Acta Pilati*, Pars II, Caput V (XXI), C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1876, S. 328. Dazu ausführlich W. Puchner, »›Abgestiegen zur Hölle‹. Der *descensus ad inferos* als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiels«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 191–226.

unter. Das »Abgestiegen« und »Aufgefahren« der Anastasis. Gegenüber dem Haus wird schon der Sarg gezimmert, die Frauen packen das Leichentuch aus, mit Stikkereien seiner Verlobten.

21d) Die Passion des Mitros: Der Tod des Pallikaren (26 Zeilen): nach der Mittagszeit beginnt der Todeskampf des Helden; Mitros trennt sich nicht leicht vom Leben. Erst im Abendlicht gibt er seine Seele auf. Die Beschreibung ist detailreich und eindrucksvoll. Aus den Worten des Helden spricht das Fieber: »Αχ! μωρέ τι έπαθα! … Φουστανέλλα φορείς … Σιγά σιγά … μην πατήσης τα πόδια μου … Μπα! μπα! τι κόσμος είναι τούτος; … Ορίστε! ορίστε!… Μάννα… Μην πατήσης παραπάνω … Τόπο! τόπο! … Αέρα θέλω! … Γλυκεία ζωή … Μη μου κρύβης τον ήλιο … Παραδόθηκα!«. Seine letzten Worten ähneln denen von Christus am Kreuz (Luk. 23,46, Joh. 19,30). Die Sprache des Erzählers ist nun rituell-poetisch: der Holzfäller habe den Baum gefällt vor aller Augen; und wie eine Welle breitet sich die Klage in der Menge aus. Ins Finale der Apotheose wird auch die Natur miteinbezogen: es öffnen sich die Wolken und feuerrot geht die Sonne im Meer unter, der Feuerstrom der Gehenna auf der Wandmalerei des Letzten Gerichts, wo der Erzengel Michael die Seelen wägt, fließt vom Weltenhorizont bis zum Haus des Mitros[43]. Unbeweglich die Frühlingsnatur, ohne Hauch, wie der Tote. »Ω γλυκύ μου έαρ«, ganz wie am Anfang der Erzählung. Die theologische Einrahmung des menschlichen Geschehens wird noch einmal hervorgehoben: Mitros – Christus, vergänglich – ewig, Tod – Apotheose, der Held als Mensch – der Held als Ideal. Der Erzähler aktiviert im Leser das gesamte emotionelle Potential des religiösen Ostergeschehens, das dieser seit dem Kindesalter in sich trägt. Derart wird die Heldentraditon mit der christlichen Tradition verschmolzen. Der Eindruck der Vollkommenheit, den die Erzählung hinterläßt, wird vom strengen Zeitrahmen, von Karfreitag zu Karfreitag, evoziert, von Epitaph zu Epitaph, von Christus zu Mitros/Christus. Dieses *finale grandioso* der klassischen Musik, wo noch einmal alle Motive des Werkes anklingen, ist religiös getönt, die musikalische Orchestrierung der Erzählelemente tönt noch einmal im *fortissimo* auf, um dann plötzlich in einer überraschend häßlichen Szene zu enden, die ein bezeichnendes Licht auf Palamas' Ironiegebrauch wirft. Die neuere amerikanische Übersetzung hat diese Szene einfach weggelassen[44], und läßt die Erzählung mit der Apotheose des Helden enden.

---

43 L. Kretzenbacher, *Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube,* Klagenfurt 1958.

44 C. Santas/A. Gonis, »Kostis Palamas, Death of a Brave Man«, *Modern Greek Studies Yearbook* 8 (1992), S. 331–354.

21e) Die Passion des Mitros: die Hexen (26 Zeilen): es scheint, als ob der Dichter die abgerundete Vollkommenheit seines Werkes selbst in Frage stellen wollte, indem er die hehre Größe der Apotheose des Heldenideals in kleinlichen Weiberzank eintaucht und die letztliche Impression, die das grandiose Finale hinterläßt, nicht in Harmonie ausklingen lassen will, sondern um eine Note gewollter Dysharmonie bereichert. Dies gehört freilich zum Stilrepertoire der romantischen Ironie, wie etwa im Spätwerk von Heinrich Heine, der wie kein anderer deutscher Dichter im Griechenland des 19. Jahrhundert gelesen und übersetzt wurde[45]. Palamas beschreibt die vollkommen unpassende und überraschende Szene wie eine Vision aus einer anderen Welt: die völlig erschöpfte Dimaina, am Sterbebett des Mitros hingelagert, erhebt sich plötzlich und in wildem Lauf mit offenen Haaren, ausgestreckten Händen und geöffneten Fingern, so als ob sie jemanden erwürgen wolle, wirft sie sich in die Menge der Trauernden, das Bild einer wahren Märchenhexe, wo sie jemand erspäht hat, der sich heimlich unter die Trauernden gemischt hat und unverwandt auf den Toten blickt, mit einem Anflug von Schadenfreude im Blick und einem mysteriösen Lächeln, ein Mädchen mit Kopftuch von eher kleiner Statur: die »verrückte« Morfo, die in den Augen der Dimaina ihren Sohn verzaubert hat. Doch ehe sie die Alte noch ergreifen kann, ist sie auch schon verschwunden, wie ein Gespenst. Über die Realität dieser Vision enthält sich der Erzähler jeglicher näheren Nachricht. Doch die Funktion dieses Hexenfinales ist nicht nur die der romantischen Ironie und der Falsifizierung der Lesererwartung: mit der drohenden Hand noch in der Luft fällt die Dimaina lang und breit auf den Boden und verflucht die »Hexe«: hätte sie ein Gewehr, sie würde sie erschießen, doch es macht nichts – ihren Sohn hat sie jedenfalls nicht bekommen, auch wenn ihn der Charos geholt hat. Dann gibt sie ihren beschränkten Geist auf.

Hier kommt nun viel Unschönes zusammen: die Rache an dem abgewiesenen Mädchen, die Rache des abgewiesenen Mädchens, eine fast märchenhaft zu nennende Bösartigkeit und Häßlichkeit einer Szene, die phantastische und groteske Erscheinungen zweier Kontrahentinnen im Weiberstreit auf den Schlachtfeldern der Schwarzen Magie gegeneinander ausspielt, wo Eros und Mutterliebe zum bloßen Besitz wird; die letzten Worte der Dimaina eröffnen dem Leser den Blick auf die unfaßbare Engherzigkeit der Heldenmutter: für Mitros sei der Charos besser als die Morfo. Unser Held war von Anfang an in schlechten Händen: Zankapfel in

45 Vgl. K. Th. Dimaras, »Η δεξίωση του Heine στον χώρο της ελληνικής παιδείας«, *Ελληνικός Ρωμαντισμός,* Athen 1982, S. 286 ff. und Veloudis, *Germanograecia, op. cit.*, bes. S. 290 ff. Vgl. auch die Anthologie der griechischen Heine-Übersetzungen von Nasos Vagenas: Χάϊνε. *Μεταφράσεις ποιημάτων του. Ανθολογία,* επιλογή Ν. Βαγενάς, Athen 2007.

einem Weiberstreit auf dem Feld von Aberglauben und Schwankanekdoten um die menschliche Dummheit, Opfer weiblicher Engherzigkeit und mentaler Rückständigkeit. Ein großer Einsatz in einem Spiel von wertlosen Kleinlichkeiten. Der Leser hat freilich die Tendenz, diese mißtönige Szene nach dem großartigen und ernsthaften Finale zu übergehen. Der Erzähler spinnt wieder ein Labyrinth von Ironien um ihn wie im Mittelteil: die Heroenmutter gleicht selbst einer Hexe. Eine Zitronenschale, die dümmliche Bösartigkeit seiner Mutter und die Oberflächlichkeit der Meerdörfler sind letztlich die Ursachen für die Katastrophe der Verkörperung des Nationalhelden. Der Erzähler selbst liefert keine Interpretation der Moral von der Geschichte wie etwa im »Ζητιάνος« von Karkavitsas. Er hinterläßt dem Leser bloß einen bitteren Geschmack, falls dieser willens ist, die Geschichte noch einmal zu lesen. Die Szene ist aus den Augen der Meerdörfler gesehen; den Leser schützt nun nicht mehr seine Identifikation mit dem Helden. Der ist tot; und an seinem Leichnam streiten sich wie Krähen zwei Frauen. Die Morfo rächt sich noch einmal: auch die Mutter des Helden holt der Charos. Mit schneidender Ironie wechselt der Erzähler noch einmal seine Maske: die Heroenfigur der körperlichen Unversehrtheit war gleichzeitig das unschuldige Opfer weiblicher Intrigen, Egoismen und dümmlichen Aberglaubens. Die Heldenmutter war des Helden unwürdig. Das heroische Finale hebt sich zum Teil selbst wieder auf.

Dies ist nun ein charakterischer Zug, der mehrfach in dem voluminösen dichterischen Gesamtwerk von Palamas nachgewiesen werden kann, wo Hymnik und Satire manchmal auch gemeinsam auftreten. Die Erzählung »Der Tod des Pallikaren« weist schon weit über die »ethographische« Prosa hinaus, indem die thematischen Vorgaben (sowohl in der idyllischen wie in der naturalistischen Spielart) vielfach überschritten sind; vor allem aber sind es die Erzähltechniken und Informationsstrategien, die das Prosawerk komplexer erscheinen lassen, die wiederholte Falsifizierung der Lesererwartung, die Mythisierung und Entmythisierung der zentralen Heldenfigur, das Spiel mit dem Leser, der in seiner durchgehenden Identifikationshaltung überrascht und gedemütigt wird. Zu diesen Relativierungen zählt auch der »offene« Schluß, der das eben im Finale bestätigte Mannesideal wieder in einem eigenartigen Zwielicht erscheinen läßt. Die vielfältigen Spielarten der Ironie werden nicht gleich bei der ersten Lektüre deutlich. Palamas mischt in einzigartiger Weise realistische und phantastische Elemente, Deskription und »Poesie«. Die Entwicklungsstruktur der Erzählung ist simpel (Unfall – Therapieversuche – Tod), die Heldenfigur dialektisch angelegt (Digenes – Don Quijotte – gekreuzigter Digenes), doch die Bildsprache ist ungewöhnlich reichhaltig, die Symbolismen dicht und oft ambivalent, die Täuschungen und Überraschungen des Lesers vielfältig, die Sprachführung musikalisch und voll der alternativen Rhythmen, Dialogszenen

wechseln mit epischen Perioden usw. Der Erzähler ist nicht mit dem Autor gleichzusetzen; als zwischengeschaltete Relaisinstanz trägt er viele Masken und hat viele Ichs. Demnach äußert sich die Sozialkritik nur auf der Ebene der Ironien. Die emotionelle Stimulierung des Lesers folgt den Identifikationskurven mit der Hauptfigur des traditionellen Helden von der byzantinischen heroischen Dichtung bis zur Revolution von 1821, flankiert von den religiösen Kontexten der Karwochenliturgie, die den Helden letztlich mit Christus in Beziehung stellen. Die emotionelle Fixierung auf das Idealbild schirmt vor den vielfältigen Spielweisen der Ironie ab und setzt den ständig wechselnden Erzählerperspektiven eine stabile Sichtweise der Rezeption entgegen. Erst eine weitere Lektüre des Textes gibt über diese Dimension deutlicheren Aufschluß.

Odysseas Elytis und der griechische Surrealismus in der Dichtung des 20. Jahrhunderts

Die umfangreiche Literatur zu Odysseas Elytis' Dichtung ist nach dem Ableben des griechischen Nobelpreisträgers für Literatur 1996 im 85. Lebenjahr noch umfangreicher geworden[1]. Ob sein poetischer Kosmos, trotz der zahlreichen Übersetzungen in alle Weltsprachen[2], leichter zugänglich geworden ist, bleibt fraglich. Dies gilt auch für Griechenland selbst, wo Elytis in allen Literaturgeschichten, Einführungen, Anthologien usw.[3] zu finden ist, tiefergehende Analysen sind jedoch nicht allzu häufig[4]. Es hat sich vielfach ein Klischee-Bild seiner Dichtung gebildet, das es

---

1 Vgl. die Bibliographie von Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης, Βιβλιογραφία 1935–1971*, Athen 1977 und ihre Fortsetzung von D. Daskalopoulos, »Βιβλιογραφικά Οδυσσέα Ελύτη (1971–1986)«, *Χάρτης* 21–23 (1986) S. 531–552, P. M. Minucci, »Nota bibliografica«, *Omaggio a Odisseas Elytis*, Roma 1987, S. 85–92, D. Daskalopoulos, *Βιβλιογραφία Οδυσσέα Ελύτη (1971–1992)*, Athen 1993, ders., »Βιβλιογραφικά Οδυσσέα Ελύτη (1993–1997)«, *Νέα Εστία* 141 (1997) H. 1674/75, S. 611–635. Neuere Literaturangaben im Literaturlexikon des Patakis-Verlags *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Athen 2007, S. 632–635.

2 Vgl. E.-L. Stavropoulou, *Βιβλιογραφία μεταφράσεων νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen 1986, S. 61–66, Nr. 308–358. Zu den deutschen Übersetzungen vgl. den Ausstellungskatalog *Bücher. Der Dialog jenseits von Ort und Zeit. Eine Buchausstellung aus der Bundesrepublik Deutschland*, Athen 1988, S. 50.

3 Z. B. in der Anthologie des Sokolis-Verlages: A. Argyriou, *Η ελληνική ποίηση*, Athen 1979, S. 225–257. Zu Editionen, Anthologien und Literatur vgl. P. Mastrodimitris, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, Athen [7]2005, S. 198 ff., 488 ff., 588, 632 f., 671 f. und *pass.*

4 Hier seien nur die wichtigsten genannt: M. Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης*, Athen [2]1991, D. Giakos, *Η αχαιότητα του Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 1983, E. Galani, *Die lebendige Tradition der byzantinischen liturgischen Dichtung in der neugriechischen Lyrik am Beispiel des Axion esti von Odysseas Elytis*, Amsterdam 1988, *Odysseas Elytis, un méditeranéen universel*, Paris 1988, I. Ivask, *Odysseas Elytis: analogies of light*, Oklahoma 1981, E. Keeley, *Modern Greek Poetry: Voice and Myth*, Princeton 1983, S. 119–129, 130–148, Ph. Sherrard, »Odysseas Elytis and the discovery of Greece«, *Journal of Modern Greek Studies* 1/2 (1983) S. 271–293, M. G. Meraklis, *Δεκαπέντε ερμηνευτικές δοκιμές στον Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 1984, ders., *Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία 1945–1980. Μέρος πρώτο: Ποίηση*, Athen 1987, S. 39–42, D. N. Maronitis, *Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Athen [4]1984, K. Mitsakis, *Πορεία μέσα στο χρόνο*, Athen 1983, S. 255–292 (»Το ›Άσμα ηρωικό και πένθιμο‹ του Οδυσσέα Ελύτη«), S. 293–336 (»Μετρικά στον ›Άξιον εστί‹ του Οδυσσέα Ελύτη«), ders., *Σημεία*

in seiner Eindimensionalität immer wieder umzudeuten gilt, ein hermeneutischer Trampelpfad für Literaturkritiker, der in seiner Geradlinigkeit immer wieder neu gespurt werden muß. Und dies liegt vor allem an der Sprache und dem Sprachgebrauch von Odysseas Elytis, der sich ja nach eigener Aussage »an den Sandstränden Homers« mit Sprache und nichts als der Sprache beschäftigte. Diese Sprache erschließt sich einer diskursiven Analytik allerdings nicht, sondern eher einer assoziationslogischen einfühlenden Deskription von Inhalten und Symbolen.

Die rhythmisierende Lautmalerei, die spielerisch ein lockeres Mosaik von Symbolen, Bildern und Bildfolgen hervorbringt, ist in ihrer sinnlichen Qualität in der

αναφοράς, Athen 1987, S. 97–122 , 123–144, N. Ch. Kefalidis/G. K. Papazoglou, *Πίνακας λέξεων »Ποιημάτων« στον Οδυσσέα Ελύτη*, Thessaloniki 1985, K. Friar, *Άξιον εστί το τίμημα*, übers. N. Vagenas, Athen [3]1978, A. Karantonis, *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 1980 (ders., *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση*, Bd. 2, Athen 1976, S. 192–214), J. Carson, *49 σχόλια στη ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 1983, A. Dekavalles, *Οδυσσέας Ελύτης. Από το χρυσό ώς το ασημένιο ποίημα*, Athen 1988, X. A. Kokolis, *Για το Άξιον Εστί του Ελύτη. Μια οριστικά μισοτελειωμένη ανάγνωση*, Thessaloniki 1984, A. D. Lignadis, *Το Άξιον Εστί του Ελύτη. Εισαγωγή, σχολιασμός, ανάλυση*, Athen 1971 (1976), St. Constantopoulou, *La réception de l'œuvre de George Séféris et de Odysseas Elytis en France*, Paris 1985, A. Tsarnas-Cochilas, *L'imaginaire de la Grécité dans deux œuvres poétiques : Axion esti d'Odysseas Elytis et Romiossyni de Yannis Ritsos*, Strasbourg 1984, N. Dimou, *Προσεγγίσεις*, Athen 1982, E. G. Kapsomenos, *Οδυσσέα Ελύτη »Λακωνικόν«. Σημειολογική μελέτη*, Heraklion 1982, M. Lampadaridou-Pothou, *Οδυσσέας Ελύτης. Ένα όραμα του κόσμου*, Athen 1981, L. Lychnara, *Η μεταλογική των πραγμάτων : Οδυσσέας Ελύτης*, Athen 1980, D. K. Mavromatis, *Πίνακας λέξεων του »Άξιον Εστί« του Οδυσσέα Ελύτη*, Ioannina 1981, G. P. Savvidis, *Πάνω Νερά*, Athen 1973, S. 142–155, I. Rosenthal-Kamarinea, »Der Literatur-Nobelpreisträger 1979 Odysseas Elytis. Poetische Geographie als Lebensnorm«, *hellenika* 1979, S. 5–20, G. I. Ioannou, *Οδυσσέας Ελύτης. Από τις καταβολές του υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου*, Athen 1991, N. Parisis, *Επτά μελετήματα για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Thessaloniki 1997, K. Mitsakis, *Ενώτια παμφανόωντα. Έξι μελέτες για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 1998, A. Manos, *Φωτεινότης και διαφάνεια. Το εδώ και το επέκεινα στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 1998, M. Vitti (ed.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, Heraklion 1999, A. Christofidou, *Ο ποιητικός νεολογισμός και οι λειτουργίες του. Κειμενική-γλωσσολογική προσέγγιση στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 2001, E. Koutrianou, *Με άξονα το φως. Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 2002, M. Hatzigiakoumi, *Η »υπέρβαση« της ιστορίας στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 2004, K. D. Malafantis, *Ο πόλεμος στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 2005, usw.-Widmungshefte von Zeitschriften : *The Charioteer* (autumn 1960) no 1, *Boletin de la Universidad de Chile* (April 1967) Nr. 73, *La Nouvelle Revue Française* (Juni 1967) Nr. 18, *Books Abroad* 49, no 4 (1975), *Αιολικά Γράμματα* 9 (Jan.-April 1978) Nr. 43–44, *Απανεμιά* 3 (Nov.-Dez. 1979) Nr. 14, *Αντί* 12/136 (29. 2.1980) Nr. 146, *The Charioteer* 24/25 (1982/83), *Χάρτης* 21–23 (1986), S. 216–252, *Φύση και Ζωή* 21 (Herbst 1991) Nr. 83, *Η λέξη* (Nov.-Dez. 1991) Nr. 106, *Αντί* 34 (23.4.–14.5.1992) Nr. 106, *Εντευκτήριο* (Sommer-Herbst 1993) Nr. 23–24, *Νέα Παιδεία* (Winter 1995) Nr. 73, *Θέματα Λογοτεχνίας* (Nov. 1995-Feb. 1996) Nr. 1, *Διαβάζω* (April 1996) Nr. 362, *Αιολικά Γράμματα* 26 (März-April 1997) Nr. 164, *Νέα Εστία* 141 (1.–15. 4. 1997) Nr. 1674–75, usw.

Übersetzung kaum wiederzugeben. Es ist zum einen ein Problem, in welcher Sprache oder Metasprache man über Elytis sprechen soll (er selbst benützte ja zunehmend auch die Malerei als ergänzende Ausdrucksdimension)[5] – ein phantasierend unverbindliches Nachvollziehen der Assoziations- und Bildketten in dichtungsverwandter Sprechsprache ist vielleicht das am ehesten angebrachte Ausdrucksorgan der Interpretation –, und zum anderen ein zweites, daß man über ein Sprachkunstwerk, das zur Gänze an die verschiedenen griechischen Sprach- und Ausdruckstraditionen gebunden ist und nur aus ihnen heraus lebt, in einer anderen Sprache nur bedingt sprechen kann: eigentlich nur über den vermutlichen semantischen Gehalt der Bildwelt bzw. über die Herkunft und Verwendung der strengen Formkonventionen, denen sich der Dichter freiwillig unterwirft.

Dies klingt vorerst noch sehr theoretisch und abstrakt, also der Bildsprache von Elytis wenig angemessen, denn in seinem Gesamtwerk findet sich keine einzige abstrakte Idee, die in ihrer Begrifflichkeit belassen wäre und nicht transformiert ist in sinnlich erfaßbare Bildhaftigkeit. Es ist eine Art idealistischer Materialismus, der nur Körper und Dinge kennt, Gerüche und Farben, Töne und Rhythmen, und einen bevorzugten konkreten Herkunftsraum hat, die sommerliche griechischen Ägäis, wo »Blätter« für verstrichene Jahre stehen, die Kieselsteine des Meeresstrands für Jahrhunderte, an denen sich die formende Kraft der Zeit – das Meer (selbst formlos und unzerstörbar) – zeigt. Diese Bildsymphonien aus Licht, Stein, Wind, karger Vegetation, Meereswellen und offenen Horizonten, durchsichtiger Bläue, jungen engelhaften Körpern an verlassenen Stränden, Schlüsselbilder von Jugend, Reinheit und Gerechtigkeit in einer mediterranen Mythologie des ewigen Sonnenlichts, in dessen Leuchtkaft es keine Nacht gibt und keinen Winter.

Diese Lichtmythologie der Ägäis, charakteristisch vor allem für seine erste Schaffensphase, aber nicht nur, – das Sonnenmotiv zieht sich wie ein *cantus firmus* durch das Gesamtwerk –, ist oft mit gewissen touristischen Klischee-Bildern verwechselt worden, oder – historisch etwas tiefer gehend – mit der europäischen Südsehnsucht als literarischem Motiv der Neuzeit, und ein Großteil der Faszination, die Elytis im Ausland ausübt, dürfte auf solchen nostalgischen Paradies-Topoi Rousseauscher Prägung vom reinen unschuldigen Leben in unberührter mediterraner Natur beruhen. Doch damit ist nur eine Bedeutungsschicht dieser Bildwelt angesprochen, die durchaus auch ethische und metaphysische Dimensionen hat, und vor allem nicht die Präsentationsweise: als transrealistische Bilderflut entlang

5 Vgl. eine seiner letzten Publikationen »Der private Weg« (*Ιδιωτική οδός*, Athen 1990), wo die eigenhändig gemalten Bilder den Prosatext durchgehend begleiten. Zu früheren Collagen vgl. Friar, *op. cit.*, S. 76 ff.

versteckter Assoziationsfäden, geleitet von einem übersensiblen Sprachempfinden, das Altgriechisch, neutestamentarisches Griechisch, byzantinische Kirchendichtung, Volkslied und neugriechische Dichtung gleichermaßen umfaßt, und gebändigt vielfach durch strenge Formschemata, die den verschiedensten Epochen dieser längsten der europäischen Literaturtraditionen entstammen, eben der griechischen. Eine solche, vom europäischen Surrealismus beeinflußte, in ihrem stengen Formwillen von dessen Automatik jedoch abgekehrte Präsentationsweise in Form von strophisch gegliederten Bildkaskaden übersteigt die Rezeptionsmöglichkeiten der Stereotypik von Tourismus-Klischees und der Bildtopoi der europäischen Süd-Nostalgie der Neuzeit. Dieses Mißverständnis kann sich nur in den Übersetzungen einstellen, wo die Misch-Methode und Amalgamierungstaktik verschiedener griechischer Sprachtraditionen nicht nachvollziehbar ist, es sei denn durch einen ständig mitlaufenden hermeneutischen Apparat.

Es ist schwierig, über Elytis' Dichtung zu sprechen, nicht nur, weil dies nur nicht-diskursiv, also ebenfalls in einer Art »poetischer«, d. h. kausallogisch gelokkerten Spache geschehen kann, – als Hinweis auf die Absolutheit des lyrischen Ausdrucks sei nur auf einen Passus seiner Publikation »Privater Weg« verwiesen, wo er Hölderlin und Dionysios Solomos als Begleiter und Vorbilder seiner »Meerfahrt« zitiert[6] –, sondern weil dazu auch ein Vielfaches des zur Verfügung stehenden Raums vonnöten wäre, eine erste Einführung in sein Weltbild, das durchaus nicht unabhängig zu sehen ist von dem anderer griechischer Dichter des 20. Jahrhunderts, zu geben. Die Beiträge Griechenlands zur Weltliteratur in diesem Jahrhundert sind bedeutend und auch international anerkannt: zwei Nobelpreisträger (Elytis und Seferis), zwei Leninpreisträger (Varnalis und Ritsos), in dutzendfachen Übersetzungen weltweit bekannt Kavafis und Kazantzakis, weniger Sikelianos und Palamas. Ein kleines Volk – mit großen Dichtern, mit dem ältesten literarischen Audrucksorgan Europas, dem Griechischen – das in seiner heutigen Ausformung allerdings kaum jemand kennt. Das Weltbild all dieser Dichterpersönlichkeiten ist hellenozentrisch und den verschiedenen griechischen Traditionen in unterschiedlichem Maße verpflichtet, aber auch untereinander in der einen oder anderen Form zusammenhängend. Stilschichten und Sprachduktus divergieren allerdings, obwohl auch hier Einflußlinien nachzuzeichnen sind: in der Absolutheit des lyrischen Ausdrucks ist Elytis mit Sikelianos gleichzustellen, doch wäre seine erste Dichtungsphase ohne die Überwindung der Neuromantik und des Symbolismus der Zwischenkriegszeit nicht denkbar: 1929 erscheint »Der freie Geist« (»Ελεύθερο

6 *Ιδιωτική Οδός, op. cit.*, S. 64. Zum Einfluß Hölderlins auch D. Giakos, »Ελύτης και Hölderlin – μια σημείωση«, *Χάρτης* 21–23 (1986) S. 433 ff.

Πνεῦμα«) von Giorgios Theotokas, das ideologische Manifest der Hellenozentrik der Generation der 30er Jahre, 1931 »Die Wende« (»Στροφή«) von Seferis, setzt die Rezeption des französischen Surrealismus durch Embirikos und Engonopoulos ein (1935 »Hochofen« [»Υψικάμινος«] von Embirikos). In diesem Jahr verfaßt auch Odysseas Alepoudelis (mit Dichternamen Elytis), aufgewachsen in Lesbos, Kreta und Athen (diese drei Punkte umschließen gleichsam seine Welt, die Ägäis), die ersten Gedichte der Sammlung »Orientierungen« (»Προσανατολισμοί«, 1940 veröffentlicht)[7].

In dieser ersten Gedichtsammlung, sowie in der nächsten »Die Sonne, die erste« (»Ήλιος ο πρώτος« 1943), ist die mythisch-magische Topographie der Inselwelt des Archipelagus und seiner Bewohner festgelegt, jene Schlüsselbilder geprägt, die für die Rezeption von Elytis im In- und Ausland so entscheidend geworden sind: Meer, Felsen, Meereshöhlen, Kieselstrände, Brunnen, Sonnenlicht, Schaum und Wellen, Möwen, Muscheln, Winde und Brisen, Schiffe, Segel, Matrosen, Bilder von einer Geliebten, Küsse. Eine mosaikartige Bildwelt des unzerstörbaren Ephebentums, der Jugend und Unschuld, des Lichts, das eine ethische Kraft darstellt, Güte und Gerechtigkeit. Diese Welt der nackten, das heißt wahren, leuchtenden engelhaften Körper, der Trunkenheit von Licht, des immerwährenden Sommers, der platonischen Klarheit der Farben und Formen, kurz der Idealisierung und Mythisierung einer existierenden Landschaft hat das Elytis-Bild entscheidend geprägt[8].

Mit diesem Wort- und Bildkatalog der Schlüsselmotive, deren Bedeutung recht ambivalent sein kann, ist jedoch noch wenig ausgesagt. Elytis' persönliche Mythologie ist nur in der ersten Bedeutungsschicht eine geographisch lokalisierbare, landschaftliche, naturhafte; die Schönheit der Körper und Landschaftskörper hat auch ethische Koordinaten (Gerechtigkeit, Güte) und religiöse Archetype (Engel, die Jungfrau Maria); diese Mythologie ist zudem verschichtet mit Historie, weniger durch direkten Rekurs auf die altgriechische Mythologie, als durch Sprachgebung (z. B. die Verwendung von altgriechischen Epitheta, Sprachformeln und Einzelwörtern aus der Kirchendichtung usw.) und die Verwendung von stehenden Formkonventionen (byzantinische Hymnographie, Zahlenallegorese). Diese Formkonventionen (Metrik, freie Rhythmen, Strophen, Strophenfolgen nach Maßgabe einer gewissen Zahlenkombinatorik) werden gefüllt durch scheinbar unzusammenhängende Bildreihen, wie dies die »automatische Schrift« von Breton erfordert. Dieses Bildkaleidoskop hat nicht nur einen homogenen Herkunftsraum, nämlich

---

7 Zur surrealistischen »Schule« von Elytis und dem schicksalshaften Jahr 1935 vor allem Vitti, *op. cit.*, S. 34 ff. und *pass*.

8 Friar, *op. cit.*, S. 17 ff.

die mythisierte Landschaft der Ägäis, sondern auch, und das läßt sich erst in der Detailanalyse zeigen, z. T. verdeckte assoziationslogische Verknüpfungsmuster. Dadurch werden die Bildsynthesen, deren ästhetische Qualität vor allem in den lautlichen Eigenschaften des Vokabulars liegt, bis zu einem gewissen Grade interpretierbar. Als Stütze solcher Interpretationsversuche können auch die Prosaschriften des Dichters dienen (»Offene Papiere« [»Ανοιχτά Χαρτιά«] 1974, »Privater Weg« [»Ιδιωτική Οδός«] 1990), die zugleich auch wesentliche Element einer interpretierenden Autobiographie, der Weltansicht des Verfassers, sowie einer empirischen Theorie der Dichtung enthalten. Das Spielerische der poetischen Wortsynthesen äußert sich auch darin, daß neben altgriechischen oder byzantinischen Wörtern seltene Pflanzennamen, ja sogar nonsensartige Neologismen (als Namensformen z. B.) auftreten.

Die Natur dieses Sprachspiels als Vokalmusik in metrischen oder freien Rhythmen, die spielerische Verschichtung von verschiedenen Sprachtraditionen und Stillagen, der freie Gebrauch von tradierten Floskeln und Formeln, die willkürliche Handhabung der Syntax oder auch der Wortsemantik erschließt sich freilich nur der Detailanalyse. Um einen wenn auch nur fernen Eindruck dieser reizvollen, aber gerade in der Übersetzung so zerbrechlichen Sprachgebilde zu vermitteln, sei auf einige Verse des Gedichts »Der närrische Granatapfelbaum« (»Η τρελή ροδιά«) eingegangen[9], gewöhnlich interpretiert als Bildsymbol des überquellenden sonnentrunkenen Lebens in einem weiß getünchten Innenhof eines Inselhauses mit seiner eigenwilligen Volksarchitektur (ροδιά ist im Griechischen freilich weiblichen Geschlechts). Der Untertitel des Gedichts: »Morgendliches Fragespiel in einem Atemzug«.

In diesen geweißten Höfen, wo der Südwind bläst
pfeifend durch die kuppelartigen Arkaden, sagt mir,
ist da der närrische Granatapfelbaum,
der hüpft im Licht verstreuend sein früchtetragendes Lachen
mit dem Starrsinn und Flüstern des Windes, sagt mir, ist da
der närrische Granatapfelbaum,
der zuckt mit neugeborenem Laubwerk die Frühmesse
alle die Farben eröffnend, hoch oben, mit Schaudern des Triumphs?

9 Zum »Närrischen Granatapfelbaum« im besonderen Meraklis, *op. cit.*, S. 69 ff., A. Daniil, »Ο έρωτας και ο θάνατος στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη με αφορμή την ›Τρελή Ροδιά‹«, *Σεμινάριο* 11 (1989) S. 102 –121 und T. Karvelis, »Οδυσσέα Ελύτη: Η Τρελή Ροδιά«, *ibid.* 23 (1997) S. 6–17.

Die hochrote Frucht des Granatapfelbaums mit ihren vielen Kernen gilt seit dem Altertum als Symbol der Fruchtbarkeit (der Genuß des Granatapfelkerns wurde dem Hochzeitsakt gleichgesetzt)[10] und wird bei vielen Gelegenheiten auch im rezenten Brauchtum des griechischen Volkes, vor allem im Hochzeitsritual, aber auch bei Orakelbräuchen der Mädchen, den zukünftigen Bräutigam betreffend, noch bis ins 20. Jahrhundert verwendet. Solche Symbolbäume finden wir auch bei anderen griechischen Dichtern: bei Solomos, bei Mavilis, bei Palamas. Elytis selbst schreibt später noch den Lichtbaum (»Φωτόδεντρο«); als Weltbaum sind sie auch dem Volkslied geläufig. Dieser »närrische« Baum mit den leuchend roten Früchten bewegt sich in der Musik des Windes, er »lacht« von überquellender Vitalität und Fruchtbarkeit. Die vom Wind verursachten Bewegungen und Geräusche bleiben in der ganzen ersten Strophe bestimmend: die Alliteration und Binnenreimwirkung von »Starrsinn« (πείσματα) und »Flüstern« (ψιθυρίσματα) geht in der Übersetzung verloren. Dieses Bild des hüpfenden, tanzenden Baumes im Sonnenlicht, der wie ein menschlicher Körper seiner Freude Ausdruck gibt, – »närrisch« als überschwenglich (man denke an den »narrischen« Kastanienbaum des bekannten Wienerliedes) – wird ergänzt durch die folgenden Verse, in denen der Baum im Morgenlicht zuckt, »mit neugeborenem Laubwerk« – ein deutlicher Hinweis auf die Mutterschaft des weiblich gedachten Baumes. »Frühmesse« steht für das feierliche Morgenlicht, die Zeit der Geburt, der Jugend, der Jungfräulichkeit, des unverbrauchten Lebens, die Phase der Wiedergeburt, der Erneuerung der Zeit. Das »Hoch oben« der letzten Verszeile steht im Gegensatz zur verhältnismäßigen Niedrigkeit des Granatapfelbaumes; es geht um eine ethisch-psychische Erhöhung (wie Höhenverhältnisse in der Dichtung von Elytis eine wichtige Rolle spielen). Die »Schauder« stehen in derselben Kategorie lustvoller Bewegungen wie das Zucken und Hüpfen und suggerieren die Atmosphäre einer erotischen Begegnung: als Voraussetzung des Geburtsvorganges (Neues Laubwerk, Morgenstunde).

Diese unbestimmt erotische Atmosphäre des windbewegten Baumes als Symbol der mädchenhaften Weiblichkeit (sowohl Jungfräulichkeit wie auch Geburt) bleibt auch in den folgenden Strophen erhalten, allerdings wird der semantische Kontext erweitert: in dieser Morgenstunde erwachen auf den Ebenen nackte Mädchen und schneiden mit ihren weißen Händen Klee (es geht um rituelle Nacktheit, das Kleeschneiden geschieht noch im Traum der Mädchen, der vierblättrige Klee gilt nicht nur als Glückssymbol, mit Klee versuchen die Mädchen auch Traum-Orakel, den künftigen Bräutigam betreffend, herbeizuführen; diese Orakelhandlungen ha-

10 Weitere Angaben zur Interpretation vor allem der volkskundlichen Elemente in Meraklis, *op. cit.*, S. 69 ff.

ben größere Effektivität, wenn sie nackt vollführt werden). Es handelt sich um eine poetische Verknüpfung verschiedener volkskundlicher Elemente: die Erntearbeiten, das Traumorakel mit dem Klee, die kultische Nacktheit. Aber nicht nur: der jugendliche nackte Körper bedeutet in der Bildsyntax von Elytis noch mehr: in der Gedichtkomposition »Maria Nefeli« (»Μαρία Νεφέλη« 1978), die byzantinische Antiphonarien nachgebildet ist, endet jeder der fortlaufenden Gedichtabschnitte, die zwischen Maria Nefeli und dem »Antiphonites« aufgeteilt sind, mit einem großgedruckten Aphorismus, und einer dieser Aphorismen lautet: »Ein nackter Körper ist die einzige Verlängerung jener denkbaren Linie, die uns mit dem Mysterium verbindet«[11]. Der nackte jugendliche Körper ist also Offenbarung, Wahrheit. Die körperlichen Schönheit ist die Schönheit der Seele und des Geistes, in späteren Gedichten wird die körperliche Vereinigung Vollzug des Mysteriums sein.

Doch zurück zum mädchenhaften närrischen Granatapfelbaum: heimlich füllt er die grünen Körbe der Mädchen mit Licht, ihre Stimmen erfüllen wie ein Zwitschern die Luft. Der Klee, den sie in ihren Träumen ernten, ist auch ein Bild des Lichts (»Mit einem Kleeblatt Licht an deiner Brust«, im Gedicht »Marina der Felsen« [»Η Μαρίνα των βράχων«]). Der Tag beginnt, schmückt sich wie eine eifersüchtige Frau mit sieben verschiedenen Flügeln (es geht um die sieben Farben des Lichtspektrums) und gürtet die ewige Sonne mit tausend Lichtbrechungen (der Gürtel als erotisches Symbol, das Lösen des Gürtels im Hochzeitsbrauchtum, bei Hochzeitsorakeln der Mädchen usw.). Die Fieberkurve des Lebens geht weiter hoch: der Baum ergreift eine Pferdemähne und gibt hundert Sporenschläge in einem verrückten Galopp nach der aufgehenden Hoffnung.

In der nächsten Strophe schüttelt das Baum-Mädchen Blätter aus seinem Kopftuch, Blätter von »kühlem Feuer«. Die Sonne grüßt in die Ferne, zuerst das »hochschwangere« gebärende Meer: das betrifft die »Wellen« als geburtsträchtige Formen, Zeichen des erfüllten Lebens; sie tauchen mehrfach in der ersten Gedichtsammlung der »Orientierungen« auf (»Keine Welle trägt Arglist in ihrer Brust«, »Die Wellen reinigen die Welt«, »Und die Ebene in Wellen, der Eros. Es wellt die geheime Welt«). Dieses Meer gebiert tausende Schiffe und Wellen, die kommen und gehen zu den jenseitigen Stränden (hier eine Anspielung auf den bedrohlichen tödlichen Aspekt des Meeres, der zur »Wolke der Erde« gehört, die der Granatapfelbaum bekämpft). In der vierten Strophe wird die blaue Traube besungen, die hoch oben brennt und feiert, unbeugsam, voll von Gefahr, als Bildchiffre der Unsterblichkeit der Natur. Der Granatapfelbaum »bricht« das Licht in der Mitte der Welt, die Gewitter des Dämons: dieses Brechen erinnert an das Zerschlagen der

11 *Μαρία Νεφέλη*, Athen 1978, S. 104.

Granatapfelfrucht, die eben gerade diese apotropäische Wirkung haben soll, das Übel fernzuhalten; die »Mitte der Welt« weist auf den Baum als Weltachse, die »Gewitter des Dämons« haben ethische Koordinaten, sind Angriffe des Bösen in der Sprache der Naturbilder. Weithin breitet der Tag sein dotterfarbenes Brusttuch aus, vielbestickt aus gesäten Liedern: dieses dotterfarbene Brusttuch steht im Sinne der volkhaften Berührungsmagie in Zusammenhang mit einem der häufigsten Motive bei Elytis, der leuchtenden Brust (auf der der »Lichtklee« prangt), Saat und Lieder sind Zeichen der Naturschönheit. Im letzten Vers knöpft sie hastig das Seidenhemd des Tages auf, der (im Griechischen weiblich gedacht) mit seinem Lichtkörper alles erfüllt.

Die Technik der Wiederholung und der wiederholten Frage gibt diesen Bildern des aufgehenden Tages und der Naturerfüllung etwas Unsicheres, dieser »in einem Atemzug« hingeworfenen Bildfolge etwas Unbestimmtes. Doch auch in der letzten Strophe hält die »verrückte« Laune und Lebenslust des Granatapfelbaumes und des zur Frau gewordenen Tages an: wir finden den Baum in den Unterröcken des 1. Aprils und den Zikaden des 15. Augusts, wo er spielt, sich ärgert, verrückt macht, von der Drohung die bösen schwarzen Wolken schüttelt und in den Schoß der Sonne trunkene Vögel entsendet, die Flügel in der Brust der Dinge öffnet, in der Brust unserer tiefen Träume. – Die lichttrunkenen Vögel und die leuchtende Brust als Quelle und Herd eines idealisierten sinnenhaften Lebens gehören demselben Symbolzyklus im Sonnenmythos von Elytis an: der eigentliche Feind dieser unbegrenzten Lichtzirkulation, des berauschenden Liedes der Natur, ist die dunkle Drohung, die Wolke der Welt, in späteren Gedichten das Böse, die Arglist und die Ungerechtigkeit.

Mit dieser kurzen Inhaltsanalyse einer Bildfolge, eines Gedichtes, ist ein ungefährer erster Eindruck gewonnen von der Vielfalt der Verknüpfungstechniken an sich nicht zusammengehöriger Bildteile, von der Collage-Technik, dem Mosaik, von vielfältigen Bildzeichen und Symbolen, die eigentlich nur durch die Sprache in Sätzen, Versen und Strophen zusammengespannt sind. Dieses Zusammenzwängen von scheinbar inkommensurablen Bildteilen eröffnet dann dem sensiblen Leser eine Palette von Interpretationsmöglichkeiten, in der nicht die eine die andere ausschließt, sondern eher ergänzt und bereichert. Das »Gleichzeitige des Ungleichzeitigen« betrifft also nicht nur das Aufgreifen und Verschlingen verschiedener Sprachtraditionen in einem einzelnen Satz oder Vers, sondern auch das puzzleartige Aneinanderlegen von Bildstücken, die *a priori* nicht zusammenzupassen scheinen. Nun entspricht dies durchaus surrealistischen Präsentationsstrategien. Elytis hat auch selbst eine Reihe von solchen Collagen zu verschiedenen Themen angefertigt.

Und doch gibt es ein werkübergreifendes, relativ stabiles Beziehungsnetz von Symboldarstellungen, die allerdings vom Frühwerk bis zum Spätwerk sich weiterentwickeln und semantische Nuancierungen annehmen, die einander wechselseitig erhellen. Als Beispiel mag die Sonne stehen, das zentrale Ausdruckssymbol der Lichtmythologie von Elytis. 1943, mitten in einer der dunkelsten Perioden der neugriechischen Geschichte, läßt Elytis den Gedichtzyklus »Die Sonne, die erste« (»Ήλιος ο πρώτος«) erscheinen, in der auch nicht eine Anspielung auf die schwierige Zeit der deutschen Besatzung enthalten ist. In einem Interview hat Elytis selbst diese Haltung erklärt: »Wenn die Wirklichkeit die Phantasie übersteigt, verliert das Mittel der poetischen Übertreibung seine Bedeutung und der Ausdruck des Schmerzes wird zum bloßen Ausfluß von Blut und Tränen. Im Gegenteil glaube ich, daß der Dichter seine geistigen Kräfte zu erwecken hat, die in der Lage sind, dieses Drama zu neutralisieren. Eine neuerliche Zusammenfügung der Elemente der Wirklichkeit zu unternehmen, die ihm gestatten, von ›dem, was ist‹, zu ›dem, was sein könnte‹ fortzuschreiten«[12]. Dieser Gedanke einer »Anasynthesis« der Realität taucht auch in seinen letzten Schriften wieder auf (»Privater Weg«, S. 32): »versuchend, das Phänomen des Lebens neu zusammenzufügen mit Hilfe der Elemente, die dir zugetragen werden«. Diese Rolle des Dichters führt naturgemäß in die Einsamkeit: »Es ist eine harte Sache mit dem Gefühl zu leben, ständig in deine Heimat zurückzukehren, und niemand erkennt dich. Du sprichst – nichts. Sie sprechen – und nichts. Sie kläffen. Sie bellen. Ein Gespräch unter Hunden abzüglich ihres Verstandes. Ich weiß nicht. Vielleicht ist es gottgegeben, daß der Dichter nirgendwo Platz hat. Daß er dauernd mit laufendem Motor und hochgezogenem Anker ist. So wie ich, ohne es zu wissen, von Hafen zu Hafen bin ich bis hierher gekommen …« (»Privater Weg«, S. 62).

Doch zurück zu »Die Sonne, die erste«: Die »dunkle Wolke der Welt« wird vom ethischen Licht der Natur überstahlt. Helios ist der absolute Herrscher über die Lichtwelt der Ägäis, in der fast abstrakten blendenden Klarheit des Lichts verschwinden die Dinge oder zeigen sich in ihrer Wesenheit, der ethischen »Nacktheit«, in einer Art physischer Metaphysik. Dies ist die Sonne der Gerechtigkeit, die griechische Sonne, für deren Gang schon viele Opfer erforderlich gewesen sind und noch gebracht werden müssen. »Auf daß die Sonne sich dreht, ist viel Arbeit vonnöten«, von Toten und Lebendigen. Diese griechische Sonne der Gerechtigkeit ist also nicht nur ein Naturphänomen, sondern eine Leistung der griechischen Geschichte, dem Bösen zu trotzen, die Drohung der »dunken Wolke der Welt« in Licht zu verwandeln. Der geographische Raum der Ägäis ist ein geistiger Raum, die

12 Friar, *op. cit.*, S. 26.

griechische Geschichte seit dem Altertum ist selbst Mythologie. Dieser Gedanke wird dann vor allem in der berühmten Gedichtkomposition »Axion esti« (»Dignum est«) greifbar. Und in den Aphorismen der »Maria Nefeli« (S. 55) heißt es dann viel später, in einer völlig anderen Tonlage: »Leider dreht sich auch die Erde auf unsere Kosten«. Die Sonnenmetaphysik hat ihre letzte Ausformung in der Sammlung »Helios der sonnige« (»Ο ήλιος ο ηλιάτορας«, 1971) erfahren, ein umfangreiches Lied für sieben Stimmen. Helios verkündet, daß Griechenland, dieses Narrenschiff, das durch seine Geschichte taumelt, sein geliebtes Land sei. Er muß aber auch erkennen, daß dieses Land von paradiesischer Schönheit ein Land der Bitterkeit ist, der Revolutionen und Tyranneien. Doch von seinem feurigen Mühlstein wird das Böse zermahlen, das Elend dieser Welt wird in reines Licht verwandelt, transzendiert in das Licht des Geistes. Auch Helios muß teuer für sein Licht bezahlen. Die Pflicht des Dichters ist es, »Tropfen Lichts ins Dunkel zu werfen«. – Die Lichtmetaphysik verbindet sich mit dem Baummotiv in der gleichzeitig erschienenen Sammlung »Lichtbaum« (»Φωτόδεντρο« 1971), die bereits apokalyptische Dimensionen aufweist. An ein Motiv aus dem »Närrischen Granatapfelbaum« erinnert das Flüstern der Winde in den Bäumen (»Τρεις φορές η αλήθεια«), Botschaften aus dem Unendlichen. Der Dichter versucht das zu sagen, was nicht zu sagen ist. Dies ist seine Verzweiflung und dies ist seine Rettung. Die Bezüge zu Hölderlin, der auch mehrfach in Elytis' Dichtung auftaucht, sind nicht von der Hand zu weisen. Die rätselhafte Schöpfung ist nur in der Liebe zu preisen, in der Liebe zur Frau und in der Liebe zur Vollkommenheit. Die Lichtapotheose ist nicht statisch: die höchste Schönheit ist eine Mischung aus Schmerz und Lust, für jeden Sonnenzyklus ist viel Arbeit vonnöten. Der Mensch ist es, der Dichter vor allem, der als kleine Sonne der großen ermöglicht, ihre reinigende Lichtflut über die Welt der Häßlichkeit zu schütten.

Noch an einem anderen, begrenzteren Beispiel sei der symbolische Tiefenzuwachs im Gang der Dichtung von Elytis nachgewiesen, an der Kalktünche, dem blendenden weißen Kalk der kykladischen Innenhöfe. In den ersten Gedichtzyklen immer wieder anzutreffen als Symbol der Reinheit, der Reinigung, der Kalk, der auf seinem Rücken den Mittag trägt. Später bekommt dieser schon metaphorische Bedeutung, wenn Elytis die Horizonte in den Kalk wirft, um damit die Mauern der Zukunft zu salben. Im »Axion esti« wird der Kalk zur Idee. Im letzten Psalm der »Passion« (»Τα Πάθη«) heißt es: »In den Kalk jetzt schließe ich meine wahren Gesetze und vertraue auf ihn«. Die reinigenden Kraft der Kalktünche ist hier auf eine ethische Ebene übertragen: die Nomoi (Gesetze, Gebote) werden seiner konservierenden Kraft anvertaut. Und in der »Maria Nefeli« findet sich der Aphorismus: »Lichtjahre am Himmel, Tugendjahre im Kalk« (die Abstände der Ethik werden

hier in »Tugendjahren« in Entsprechung zu den Lichtjahren gemessen, der Kalk als konservierenden Hülle steht bereits für einen sehr langen Zeitraum)[13].

Der Einbruch der Geschichte in diese persönliche Mythologie von Elytis geschieht vorerst durch eine Reihe von autobiographischen Ereignissen. 1941 nimmt er als Leutnant an dem siegreichen Albanienfeldzug gegen Mussolinis Truppen teil. Die unmittelbare Erfahrung des Todes gibt seiner Dichtung eine neue Dimension; es ist nicht nur die Todesgefahr der vordersten Frontlinie, die gefallenen Kameraden, sondern auch eine schwere Typhuserkrankung, die er nur knapp übersteht. Der Heroismus dieser Tage mündet in die langen schrecklichen Jahre der deutschen Besatzung, und in die noch schrecklicheren des Bürgerkrieges, der auch Elytis zwingt, als Intellektueller zu den Ereignissen der Zeit in einer Reihe von Zeitungsartikeln Stellung zu beziehen, sein tieferes Verhältnis zur Geschichte zu klären. Die Verschichtung von Mythos und Geschichte, aus denen der erstere keineswegs als Verlierer hervorgeht, führt zu neuen dichterischen Stilmitteln. Frucht dieser Auseinandersetzung mit der Geschichte, dem tagtäglichen Bösen sowie dem Angriff auf den geistig-mystischen Raum Griechenland, dem Lieblingsland der Sonne, ist der »Heroische Trauergesang auf den in Albanien gefallenen Leutnant« (»Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας« 1945), der Gedichtzyklus »Güte auf Wolfspfaden« (»Η Καλοσύνη στις λυκοπορίες« 1947) und das als Synthese seines Œuvres und Vermächtnis anzusehende »Axion esti« (»Gepriesen sei« 1959). Von einem Albanien-Epos ist nur der erste Teil erhalten, ein anderes mit ähnlichem Thema hat Elytis selbst vernichtet[14].

Im »Heroischen Trauergesang auf den in Albanien gefallenen Leutnant« ist der »Knabe mit dem zerschundenen Knie«, die Symbolfigur der jugendlichen Ägäiswelt, zum Manne herangereift, zum Jüngling und Soldaten, zum leuchtenden Heroen, dessen Tod und Erhöhung, Preisung und Vergötterung in diesem umfangreichen Gedicht zelebriert wird. Die Todesangst der Front, die verschneiten Gebirge des Epirus, der verbissene Kampf mit den militärisch kargen Mitteln, Kälte, Schlamm und Begeisterung, all dies wird transzendiert in einer dichterischen Trauerfeier, in der der ideale Jüngling, der dem traditionellen griechischen Pallikaren-Ideal aufs Haar gleicht, besungen wird. Das Gedicht endet mit der Himmelfahrt des Toten zur »Osterfeier (Pascha) Gottes«. Die Bildfolge ist nun stabiler geworden, die Interpretationsmöglichkeiten vorgezeichneter, der hymnische Sprachduktus ist um ein vorgegebenes Hauptthema zentriert.

---

13 *Μαρία Νεφέλη, op. cit.*, S. 93.

14 Dazu auch K. Mitsakis, »Ο Οδυσσέας Ελύτης και ο πόλεμος του '40«, *Σημεία αναφοράς*, Athen 1987, S. 123 ff.

Die ethischen Prämissen der Lichtmythologie werden deutlicher herausgearbeitet, vor allem in dem Gedichtzyklus »Güte auf Wolfspfaden«, wo das Koordinatensystem von Gut – Licht und Böse – Dunkel (das sind die Wolfspfade der Arglist und des Neides, der Häßlichkeit und Kleinlichkeit, der Machtgier und Tyrannei) die uns nun schon bekannte Inselwelt, der sich nun die Bergwelt Nordgriechenlands zugesellt, regiert.

Als Zusammenfassung und Höhepunkt aller Bemühungen ist freilich das Großgedicht »Axion esti« (»Gepriesen sei«) anzusehen, das im Gebrauch von hymnographischen Schemata der byzantinischen Kirchendichtung und der orthodoxen Messe ziemlich einzigartig in der Weltliteratur der Nachkriegszeit dasteht. Es ist in drei Teile gegliedert: »Genesis«, »Passion« und »Doxastikon« (Preislied, gloria). Der erste Teil besteht aus sieben Teilen und beschreibt die Schöpfung der Erde, des Meers, der Pflanzen und Blumen, der Tiere, der griechischen Sprache (in ihrer Entwicklung von Homer bis heute) sowie des Dichters selbst. Jeder dieser Abschnitte endet mit einem Refrain: »DIESER Kosmos, der kleine, der große«, womit die Identität von Dichter-Ich und Welt formelhaft angedeutet ist. Die Bildwelt beginnt mit dem Morgengrauen, um plötzlich auf die Abenddämmerung überzuspringen, von der Kindheit bis zur Mannhaftigkeit, von der Unschuld bis zum Wissen um das Böse. Der Mittag mit der blendenden Sonne, als Krisenzeit, ist jenes »weiße Blatt« in der Autobiographie von Elytis, das die verschneiten Berge des Epirus, seine Kriegserlebnisse, kennzeichnet. Der zweite Teil, die »Passion«, besteht aus drei Textkategorien: den Psalmen, den Oden und den Lesungen, die in streng symmetrischer Reihenfolge einander abwechseln. Es gibt drei Einheiten, jede Einheit umfaßt sechs Psalmen, vier Oden und zwei Lesungen. Die erste Einheit hat das Bewußtsein in der Tradition zum Thema, die zweite das Bewußtsein in der Gefahr, die dritte das Bewußtsein in der Überwindung der Gefahr. Die Psalmen, in freien Rhythmen geschrieben, haben die Psalmen Davids zum Vorbild sowie die byzantinischen Troparien. Die Oden sind in strenger Versform gehalten. In den »Lesungen« erzählt ein unbekannter Augenzeuge in einfacher oraler Prosa die Kriegsereignisse vom Albanienfeldzug bis zum Bürgerkrieg. Hier ist die Bildsprache realistisch, Geschichte als Augenzeugenbericht greifbar, allerdings im Stil der Evangelien und der erzählten Prosa der »Memoiren« (»Απομνημονεύματα«) von General Makrygiannis[15].

15 Zu den »Memoiren« von Makrygiannis vgl. jetzt W. Puchner, »*Vita exemplativa*: Die apologetischen Memorien des griechischen Revolutionsgenerals Makrygiannis (verfaßt 1829–1843). Orale Autobiographie in Form einer Handschrift«, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 565–590.

Der dritte Teil ist die Überwindung der Antithese von Mythos und Geschichte in einer neuen Mythologie: das »Doxastikon«, das in seinen Strophen mit dem »Axion esti« (Gepriesen sei) beginnt, aus dem Epitaph-Hymnos der orthodoxen Karfreitags-Messe, in den Strophen beginnend mit »nun« die vergänglichen Dinge preist, in den Strophen mit »in Ewigkeit« die unvergänglichen, besitzt einen streng architektonischen, fast mathematischen Aufbau, führt in seiner Sprachgebung aber zu einer enkomiastischen Ekstase, wie sie nur aus der byzantinischen Hymnologie bekannt ist. Im Gebrauch von bekannten Formeln und Schemata der griechischen Meßliturgie schafft sich Elytis auch ein geläufiges Kommunikationsorgan beim Leser, das die Rezeption, trotz der großteils doch esoterischen Inhalte, enorm erleichtert. Es ist insofern kein Wunder, daß dieses Großgedicht, vor allem in der Vertonung von Mikis Theodorakis, heute auch im Ausland jedem ein Begriff ist, und auch zahlreiche Übersetzungen aufweist (allein ins Deutsche gleich zweimal).

In einer Zeit, in der die durchstrukturierten Großformen in der Dichtung eher eine Ausnahme darstellen, steht das »Axion esti« ziemlich vereinzelt da. Es ist das Privileg der neugriechischen Dichter, auf einen ganzen Fundus überlieferter Formen zurückgreifen zu können: so wie Sikelianos und Kazantzakis in ihren Dramen auf die Formtradition der Tragödie zurückgreifen, nimmt Elytis (in dessen Morphologie und Thematik die antike Welt keine sehr große Rolle spielt, wohl aber in seiner Sprachgebung) die Formkonventionen der byzantinischen Kirchendichtung zum Vorbild, um seiner eigenen Hymnik einen strengen Rahmen anzulegen. Im »Doxastikon« passieren alle bisherigen Symbole und Zeichen seiner persönlichen Mythologie Revue, in einer Art Motivkatalog seiner bisherigen Dichtung, der Lichtmetaphysik der Ägäis. Es ist ein Ritual, eine Zelebration einer neugriechischen Mythologie, in der Sonne und Meer, Fels und jugendliche Körper ethische und geistige Kräfte darstellen.

Die Bildabfolge ist nun ruhiger geworden, zyklischer in den hymnischen Wiederholungen und Steigerungen, in mathematisch strenge Formen gegossen. Die »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« äußert sich nicht so sehr im Nebeneinander von historischem Erzählen der Ereignisse aus dem Jahrzehnt 1940–1950, dem Einbringen der persönlichen Mythologie der Jugendzeit, nun geläutert und vertieft durch die Begegnung mit dem »Bösen« und der Auseinandersetzung mit der Geschichte, und der Verwendung von Formschemata der byzantinischen Kirchendichtung, sondern noch mehr durch die vielfältige Verflechtung von Sprachtraditionen in Lexikalik, Syntax, Stilistik und Rhythmik. Hier steht das Alte Testament neben dem neugriechischen Volkslied, die byzantinische Hymnographie neben den Volksmärchen, »Erotokritos« und Makrygiannis sind aufzuspüren, Solomos, Kalvos, Palamas, Sikelianos und Papadiamantis. Auch eigene Neologismen tauchen auf. Elytis

geht mit den Wörtern um wie ein Bildhauer mit seinem Material oder ein Maler mit seinen Farben. Sein Zugang zu den Wörtern ist stofflich, nicht ideell. So kann man seine Dichtung weder voll der *dimotiki*, der Volkssprache, zurechnen, weil er alltägliche Ausdrücke und Floskeln bewußt vermeidet, noch der *katharevousa*, der Reinsprache. Es ist eine eigengeformte Sprache, die der Dichter-Prophet benutzt und die im Grunde rituell ist.

Im »Axion esti« wie auch in späteren Gedichten geht es um die Zelebrierung eines Sprachrituals, das einen transreellen, eigengeschaffenen Kosmos vertritt, der seine Wurzeln in den vielverzweigten Kulturtraditionen Griechenlands seit dem Altertum hat. Dieselbe Funktion hat die Zahlenallegorese um die Siebenzahl, die in ihren Multiplikationen und Verzweigungen besonders das Gedicht »Monogramm« (»Το Μονόγραμμα«) wie ein geheimes Strukturnetz umgibt, aber in den meisten Gedichtsammlungen anzutreffen ist. Zu dieser Ritualisierung gehören auch andere versteckte Symmetrien, in der Abfolge von Versformen, Reimen usw., die keineswegs noch alle erforscht sind. Wort, Satz und Vers sind vorerst Lautträger, Vokalqualität (»Musik«) und Rhythmisierung der Zeit, erst dann auch Sinnträger. In seiner letzten Prosaschrift »Privater Weg« (1990) vertraut Elytis nicht mehr dem Wortmedium allein das an, was er zu sagen hat, sondern der Text wird durchlaufend von gemalten Bildern und Collagen begleitet. Geschärfte Sinne (also ein sensibles Sensorium), Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit gehören wesentlich zusammen. Elytis wirft in seiner Schrift »Privater Weg« seinen Mitmenschen immer wieder vor, durch die Abstumpfung der Sinne das eigentliche Leben zu versäumen. Dies hat nichts mit Bildung und Gebildetheit im westeuropäischen Sinne zu tun. Intellektualismus hat nichts mit seiner Welt zu tun, die aus authentischen Dingen besteht, gelebten. Die übermäßige Rationalität gebiert auf der anderen Seite die Sucht nach Gefühlen, nach der dick aufgetragenen Träne. Sie verschüttet den direkten Zugang zum Leben, zu seinen Mysterien. »Je zahlreicher die Studierten sind, desto mehr geht leider dieser Zugang verloren. Es handelt sich um eine Flegelei der Bildung, die uns untersagt, das Leben als ein Rätsel zu sehen, ohne Beweise dafür zu bringen, daß es das nicht ist« (»Privater Weg«, S. 77). Elytis stellte sich damit bewußt außerhalb der Tradition des westeuropäischen abstrakten Denkens, ähnlich wie vor ihm, ebenso bewußt, Angelos Sikelianos.

Natur, Geschichte und Metaphysik sind noch enger verwoben in der dritten großen Komposition des Dichters, »Maria Nefeli« (1976). Die Gegenüberstellung der einzelnen Gedichte des »Weibes« mit den Gegengedichten des »Antiphonites« führen die Antithesen zu ihrer Aufhebung in der Synthese, denn die Gedichte des »Mannes« sind ergänzend, weiterführend, nicht aufhebend. Zu dieser durchgehend binären Struktur kommen noch die drei Hauptteile mit je sieben Gedichten, so

daß sich wieder eine strenge äußere Form der Zahlenallegorese bildet. Die neugriechischen Mythologie von Elytis ist hier weltumspannend geworden, umfaßt den Gang der Geschichte bis zum Ungarn-Aufstand und dem Prager Frühling. Die surrealistische Collage-Methode verschmäht keine Ausdrucksform: vom kargen Epigramm bis zum freien lyrischen Sprachklang-»Musizieren«. In der »Maria Nefeli« sind Geschichte und Mythos endgültig zusammengewachsen zu einer rein lyrischen Ethik, Ideologie, ja Politik. Eine Art neugriechischer »Politeia«.

Die Erschaffung und das Sich-Einhausen in eine eigene, ganz persönliche Wirklichkeit ist wesentlich ein sprachschöpferischer Vorgang. Elytis erschafft und kultiviert seine ganz persönliche Sprache, Bildsprache und Sprechsprache. Letztere weist eine Tendenz zu immer stärkerer Collage-Technik auf, indem ganz verschiedene griechische Sprachtraditionen wie Mosaiksteine aneinandergelegt werden, nach Maßgabe eines frei interpretierbaren ästhetischen Schemas, nicht zuallererst eines Sinn-Schemas. Dieser Weg in die eigene Sprache führte Elytis dazu, daß man in einer seiner letzten Gedichtsammlungen, »Der kleine Seemann« (»O μικρός ναυτικός« 1985), ein ganzes Gedicht in altgriechischer Sprache findet. Das Zelebrieren von Sprachritualen ist ein besonderer Genuß, wenn dies mit einem dreitausendjährigen literarischen Ausdrucksorgan in seinen vielfältigen Verästelungen und Nebentraditonen geschieht. »Die einzige Sorge – meine Sprache, an den Sandstränden Homers« heißt es im »Axion esti«.

Der ganz persönliche Kosmos und die »neugriechische Mythologie« auf ihrem Weg zur Universalmythologie, die unübersetzbaren Sprachfeste, die Odysseas Elytis immer wieder inszenierte, die in eine Ideologie der Freiheit, der Ethik und der Positivität ausmünden, sind analytisch nicht auch nur annähernd zu beschreiben. Auch das Wachsen und Werden dieser ganz eigenen Welt ist in einer begrenzten Studie nicht darzulegen. Wichtige Gedichtsammlungen wie »Die sechs Gewissensbisse und noch einer über den Himmel« (»Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό« 1955), »Der Lichtbaum und die vierzehnte Schönheit« (»Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά« 1971), »Helios der sonnige« (»O ήλιος ο ηλιάτορας« 1971), »Das Monogramm« (»Το μονόγραμμα« 1971), »Die R des Eros« (»Τα Ρω του έρωτα« 1972), »Stiefgeschwister« (»Τα ετεροθαλή« 1974), »Gedichtauswahl 1935–1977« (»Εκλογή 1935–1977« 1979), »Drei Gedichte unter der Fahne der Gelegenheit« (»Τρία ποίηματα ›με σημαία ευκαιρίας‹« 1982), »Tagebuch eines niegesehenen Aprils« (»Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου« 1984) usw. sind überhaupt nicht zur Sprache gekommen. Auch wichtige Essays wie die französisch verfaßten »Equivalences chez Picasso« (1951), über den griechischen Naivmaler Theophilos (1973), über die Magie von Papadiamantis (1977), über Andreas Embirikos (1978), seine Übersetzungen von Lorca, Giraudoux, Genet, Brecht, Sappho, seine Collagen

und Bilder, seine Ehrungen und Auszeichnungen von verschiedenen Universitäten und Organisationen, sein geistiger Werdegang als Kunstkritiker und unermüdlicher Reisender – all dies wurde gezwungenermaßen übergangen. »Άξιον εστί το τίμημα« – gepriesen, würdig sei der Preis, der Preis an Unvollständigkeit und Unvollkommenheit, den man zu zahlen hat, wenn man sich darauf einläßt, das poetische Universum von Odysseas Elytis einem fremdsprachigen Publikum auf ein paar Seiten näherzubringen, das läuternde Licht eines neugriechischen und allgemeinmenschlichen Mythos nachzuzeichnen, das die Häßlichkeiten und das Unglück der nationalen und internationalen Geschichte tranzendiert und zum Leuchten bringt, ähnlich wie ein herbstlicher Sonnenuntergang die Betonwüste Athen in ungeahnter Schönheit erglühen läßt.

Es ist nicht die Stunde des Rechnens und Wägens, was Odysseas Elytis zur Weltliteraur des 20. Jahrhunderts beigetragen hat. Doch welch ein Mut und welche Widerstandskraft gehören dazu, in unserer Zeit der dritten oder vierten Aufgeklärtheit, der Verwissenschaftlichung des Weltbilds und der Durchrationalisierung des öffentlichen und privaten Lebens als Zauberer des Lichts, als Verfechter des Guten und als Vermittler zu den Geheimnissen des Lebens aufzutreten. Wer den Zugang zu diesem Kosmos sucht, wird bald überzeugt sein, einen Alternativ-Entwurf von Lebensgestaltung vor sich zu haben, denn Elytis' Sprache überzeugt. Es ist die Sprache der ältesten Kulturtradition Europas, deren Werte, Formen und Stile in einer sehr persönlichen Verschichtung bei Elytis auftreten. Hinter dem persönlichen Mythos, der neugriechischen Landschafts- und Geschichtsmythologie leuchtet ein Logos auf, der eben nur der griechischen Tradition eigen ist.

Schlußwort

Spracheinheit ist zu einem großen Teil Kultureinheit, und Stilvielfalt Kulturvielfalt, nach Maßgabe der Tatsache daß die Sprache als das von sich aus entwickeltste und leistungsfähigste Kommunikationssystem menschlicher Kulturen in der Literatur einen Meta-Bereich besitzt, der die bloße Gebrauchsfunktion transzendiert und eine der höchsten Kulturleistungen der Spezies Mensch darstellt. Spracheinheit bedeutet nicht das Vorherrschen einer einzigen kodifizierten Regelsprache; insofern ist der griechische Sprachstreit des 19. Jahrhunderts zwischen Reinsprache und Volkssprache bloß eine ideologisierte Teilauseinandersetzung, die den Kern der Sache eigentlich nicht trifft, denn beide Sprachformen in ihren differenzierten Stillagen führen ins erste Jahrtausend zurück. Für den Begriff dieser Einheit ist etwa Odysseas Elytis (10. Kap.) ein gutes Beispiel, für den zugeordneten Begriff der Vielfalt die Dialektkomödien des 19. Jahrhunderts (8. Kap.). Die längste dokumentierbare Sprachtradition verfügt über eine unglaubliche Vielfalt von Stillagen und Traditionssträngen, deren diachronische Nachzeichnung und tiefere Auslotung zu den faszinierendsten Aufgaben der Sprachwissenschaften zählen, von der Altphilologie über die Byzantinstik zur Neogräzistik und zur linguistischen Dialektologie.

Die Eigentümlichkeit dieser griechischen Tradition wird von den Sozial- und Humanwissenschaften jenseits der humanistischen Wissenschaftstradition nicht immer realitätsadäquat eingeschätzt. Wenn z. B. Vertreter der Vergleichenden Volkskunde und der Ethnologia Europaea darauf drängen, jegliche Form von Kontinuitätsnachweis *la longue durée* als ideologische Konstruktion zu klassifizieren, so werden hier Interpretationsmodelle übertragen, die für andere Bereiche der europäischen Kultur ihre berechtigte und kritische Geltung haben, im Falle Griechenlands aber an der historischen Wirklichkeit bis zu einem gewissen Grad vorbeigehen. Mit der Zugehörigkeit zur türkenzeitlichen Balkanhalbinsel und dem mediterranen Raum der Neuzeit ist die griechischen Kultur nicht allein zu erklären, und schon das mittelalterliche Byzanz, seinerseits bereits getreuer Erbe des hellenistischen Altertums, befindet sich an der Peripherie des gängigen europäischen Geschichtsbildes, wie es sich in den heutigen Schulbüchern immer noch manifestiert. Ideologische Konstrukte der Verbindung mit dem Altertum hat es natürlich gegeben, sowohl in der humanistischen Tradition, wie im Philhellenismus und den Humanwissenschaften in Griechenland selbst, doch hat dies auch seine historischen Gründe,

denen man auch mit historischer Argumentation begegnen sollte, und nicht mit rezenten Kriterien einer abstrakten Nationalismuskritik. Schließlich gibt es kaum Völker und Staaten, die nicht die Phase der Inanspruchnahme von Wissenschaft und Kunst durch die Nationalideologien durchgemacht haben. Natürlich gehen nicht alle Teile der griechischen Kultur auf das klassische Altertum zurück, sosehr man auch nach *survivals* suchen will, doch gibt es Beispiele wie die Eschatologie und das traditionelle Lamentationsverhalten, und natürlich die Sprache selbst und ihre Manifestationen, wo diese Idee nicht von der Hand zu weisen ist. Im Kosmopolitismus der hellenistischen Zeit ergibt sich freilich dann ein viel breiterer Vergleichsrahmen, an dem auch andere Völker und Kulturen teilhaben, und noch deutlicher und leichter nachweisbar wird dies in römischer und byzantinischer Zeit.

Dieser Kontinuitätssituation tragen auch die vorliegenden Studien, bis zu einem gewissen Grad ungewollt, Rechnung, indem sie mit der Spätantike einsetzen und bis ins 20. Jahrhundert führen, in denen der Sprach- und Stilaspekt eine wesentliche Rolle spielt, aber auch die einzelnen Literaturkategorien und, da es sich bei ihrem Autor nicht um einen reinen Philologien, sondern vielmehr um einen an vielen Kulturaspekten interessierten Theaterwissenschaftler handelt, Fragen der Dialoghaftigkeit, Spielbarkeit, Aufführungsform, Handhabung von Raum und Zeit, Rezeptionsmodalitäten usw. Doch immer wieder ist es die Sprache selbst, die sich in ihren vielfältigen Ausdrucksvariationen in den Vordergrund der Analyse drängt und die der Gräzistik in ihrer diachronischen Dimension jene Faszination verleiht, die keine andere Sprachwissenschaft besitzt: die der Dauer und die der Vielfalt. Ein besonderes Interesse dürfen auch die Übersetzungen beanspruchen, genuine Literaturschöpfungen jeglicher Nationalliteratur, da sich in ihnen Sprach- und Stilgefühl noch unverhohlener äußern als in den Originalproduktionen, nach Maßgabe der Tatsache, daß die Sprachleistung bis zu einem gewissen Grad meßbar wird an einer Norm, von der sich der Übersetzer bewußt absetzen mag, die aber sein Opus immer wie ein unsichtbarer Weggefährte begleitet. Dies betrifft vor allem die Kapitel 5, 6 und 8. Eine weitere Form der Intertextualität betrifft die *Cento*-Komposition, die Zitatencollage aus bekannten Quellen mit ihrer eigengeprägten Ästhetik der Rezeption in der Stellenverifizierung durch den Leser/Zuhörer, eine Literaturform heute weitgehend unbekannt und unverstanden; dies betrifft die Kapitel 2 und 3.

Es liegt an dem spezifischen Interessensbereich des Autors, daß die Dramatik gleich in mehreren Kapiteln zu Wort kommt, doch auch Prosa (Kap. 4 und 9) und Dichtung (Kap. 10) sind vertreten. Eine solche Ausgewogenheit zwischen den Literaturgattungen wird in Zukunft wohl nicht mehr möglich sein, denn es wurden aus dieser Auswahl ganz bewußt Teilbereiche ausgeklammert, die kompakte Thematiken bilden, bisher nur in griechischer Sprache erschienen sind und die künftigen

Studienbänden vorbehalten bleiben sollen: der Einbruch der Moderne in die griechische Dramatik von 1895–1922, mit Kapiteln über N. Kazantzakis, F. Politis, Sp. Melas, Gr. Xenopoulos, N. Poriotis, P. Rodokanakis u. a., und die griechische Dramatik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die seit Jahrzehnten eine bedeutende und international kaum bekannte Blüte aufweisen kann, mit Kapiteln über I. Kambanellis, V. Ziogas, L. Anagnostaki, M. Lymberaki, P. Matesis u. a. Die langjährigen Arbeiten an der (bisher) zweibändigen Anthologie der neugriechischen Dramatik, die bis 1922 reicht (*Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Bd. I *Από την Κρητική Αναγέννηση ώς την Επανάσταση το 1821*, und Bd. II *Από την Επανάσταση του 1821 ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Athen 2006) haben deutlich gemacht, daß neben einer neuen Theatergeschichte auch eine spezifische Geschichte des neugriechischen Dramas zu schreiben ist, da a) viele wesentliche Dramenwerke auf den Theaterbühnen nicht den ihnen zustehenden Erfolg gefunden haben, daß die Dramenproduktion sich von den Theaterentwicklungen phasenweise stark entfernt und eine gewisse Eigendynamik aufweist, und daß aus methodischen Gründen die Analyse der Dramatik in einer allgemeinen Theaterhistoriographie notwendigerweise zu kurz kommt; und b) sich die neugriechische Philologie und Literaturgeschichtsschreibung mit Ausnahme der kretischen Dramatik des 16. und 17. Jahrhunderts kaum mit dem Drama befaßt hat, sondern fast ausschließlich auf Prosa und Poesie ausgerichtet war und ist, so daß es an wesentlichen Vorarbeiten aber auch Zusammenfassungen in dieser Hinsicht ermangelt. Doch dies ist noch Zukunftsmusik.
Vorliegender Band bildet vorerst eine vorwiegend philologische Vervollständigung der bisher vorgelegten Bände, die freilich nicht ausschließlich auf Griechenland ausgerichtet waren, die 27 Studien der beiden Bände *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2006 und 2007 und der 24 Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums, Wien/Köln/Weimar 2009, die alle auch einen Zweiten Teil beinhaltet haben, der sich speziell mit griechischen Phänomenen beschäftigt hat. Mit diesem Triptychon ist die Vorstellung von Forschungsergebnissen, die sich bisher vorwiegend speziell an ein griechisches Leserpublikum gewandt haben, vor einem internationalen akademischen Forum abgeschlossen. Griechenland steht am Kreuzpunkt von horizontalen synchronen Dimensionen der Vergleichbarkeit mit der übrigen Balkanhalbinsel und dem mediterranen Raum, aber auch in einer vertikalen diachronischen Achse der Kommensurabilität einer Sprach- und Kulturtradition, die auf Byzanz zurückführt, auf die hellenistische Epoche und in einigen Fällen bis in das klassische Altertum. Die Sprache ist ein unbezweifelbarer Zeuge dieser teilweisen Kontinuität und sie ist es, die die Beschäftigung mit der griechischen Traditionen so faszinierend macht.

Quellennachweis

Kapitel 1: »Die spätantiken *Mimiamben* des Herodas: mimischer Solovortrag oder theatralische Aufführung?« stützt sich auf zwei Veröffentlichungen: »Zur Raumkonzeption der *Mimiamben* des Herodas«, *Wiener Studien* 106 (1993) S. 9–34 und »Η αντίληψη του χώρου στους *Μιμιάμβους* του Ηρώνδα«, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, S. 13–50.

Kapitel 2: »*Christus patiens* und antike Tragödie. Vom Verlust des szenischen Verständnisses im byzantinischen Mittelalter« stellt eine überarbeitete Fassung von »Theaterwissenschaftliche und andere Anmerkungen zum *Christus patiens*«, *Anzeiger der philolosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 129 (1993) S. 93–143 dar.

Kapitel 3: »Der Zypriotische Passionszyklus und seine Probleme« bildet eine überarbeitete und stark verkürzte Form des entspechenden Kapitels aus *The Crusader Kingdom of Cyprus – a Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passions Cycle and the ›repraesentatio figurata‹ of the Presentation of the Virgin in the Temple*, Athen, Academy of Athens 2006 (Texts and Documents of Early Modern Greek Theatre, vol. 2) S. 67–134.

Kapitel 4: »Das griechische Volksbuch des *Bertoldo* (1646): von der Dialoghaftigkeit eines popularen Lesestoffes« geht auf den zweiten Teil der Studie »Λαϊκά αναγνώσματα και θεατρικότητα. Η περίπτωση του *Μπερτόλδου*«, *Laografia* 40 (2004-06) S. 131–162 zurück.

Kapitel 5: »*Germanograecia* zu Beginn des 19. Jahrhunderts: die literarischen Übersetzungen von Konstantinos Kokkinakis und Ioannis Papadopoulos« kombiniert in stark verkürzter und überarbeiteter Form drei Studien: »Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνστ. Κοκκινάκη : τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο«, *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 6 (2005) S. 197–306, »*Οι Κουάκεροι*. Μονόπρακτο του August von Kotzebue σε ανέκδοτη μετάφραση του Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου (Βουκουρέστι

1813/14). Μαθητική άσκηση στη θεατρική μετάφραση από τα γερμανικά«, *ibid.* 4 (2002) S. 17–34 und »Η μετάφραση της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε από τον Ιωάννη Παραδόπουλο (Ιένα 1818) και το πρότυπό της«, *Σύγκριση* 13 (2002) S. 9–31. Vgl. auch die Einleitungen in die Ausgaben Κωνστ. Κοκκινάκη, *Θεατρικές μεταφράσεις του August von Kotzebue: »Εκούσιος Θυσία«, »Μισανθρωπία και Μετάνοια«, »Πτωχεία και Ανδρεία«, »Οι Κόρσαι« (Βιέννη 1801),* Athen, Ouranis-Stiftung 2008, S. 9–210 und Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου, *Θεατρικές μεταφράσεις. Οι »Κουάκεροι« του A. von Kotzebue, Βουκουρέστι (1813–14), ανέκδοτο χειρόγραφο, και »Ιφιγένεια η εν Ταύροις« του J. W. Goethe, Ιένα 1818,* Athen Ouranis-Stiftung 2004, S. 9–65.

Kapitel 6: »Frauendramatik zur Zeit der griechischen Revolution« stellt eine stark komprimierte und erneuerte Fassung der Monographie *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδακτικό και επαναστατικό δράμα*, Athen 2001 dar.

Kapitel 7: »Die patriotische Dramatik im 19. Jahrhundert« bildet eine überarbeitete und gekürzte Fassung des ersten Teils der Studie »Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία«, *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Athen 2000, S. 145–238.

Kapitel 8: »Griechische Sprachsatire im bürgerlichen Zeitalter« geht auf die Monographie *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα »Κορακιστικά« ώς τον Καραγκιόζη*, Athen 2001 zurück, jedoch mit erheblichen Kürzungen und Straffungen.

Kapitel 9: »*Der Tod des Pallikaren* von Kostis Palamas (1891). Studien zur griechischen Dorfnovelle« fußt auf der Studie »Παλαμικά : Α´ *Θάνατος παλληκαριού*«, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Athen1995, S. 77–195, jedoch mit weitreichenden Kürzungen und Änderungen.

Kapitel 10: »Odysseas Elytis und der griechische Surrealismus in der Dichtung des 20. Jahrhunderts« geht auf einen Vortrag in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur 1991 zurück und wurde in erweiterter Form unter dem Titel »Mythos und Geschichte bei Odysseas Elytis« in *hellenika* 1996 (Bochum 1997) S. 7–26 veröffentlicht.

Literaturverzeichnis

In dem allgemeinen Literaturverzeichnis sind nur mehrfach zitierte Grundlagenwerke der Sekundärliteratur aufgelistet.

Alexiou, M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974.

Alexiou, M., »The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk Song«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 1 (1975) S. 111–146.

Angelou, A., Giulio Cesare Dalla Croce, *Ο Μπερτόλδος και ο Μπερτολδίνος*, Athen 1988.

Apostolidou, V., *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen 1993.

Athanasopoulos, V., Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, *Αυτοβιογραφία.* Εισαγωγή – φιλολογική επιμέλεια, Athen 1997.

Baud-Bovy, S., »Sur un ›Sacrifice d'Abraham‹ de Romanos et sur l'existence d'un théâtre religieux à Byzance«, *Byzantion* 13 (1938) S. 321–334.

Baud-Bovy, S., »Le théâtre religieux, Byzance et l'Occident«, *Ελληνικά* 28 (1975) S. 328–349.

Beck, H.-G., *Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert*, München 1952.

Beck, H.-G., *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971 (Handbuch der Altertumswissenschaften XII. Abt., 2. Teil, 3. Band).

Beck, H.-G., *Ιστορία της βυζαντινής δημώδους λογοτεχνίας,* Athen 1988.

Blum, R. & E., *Health and healing in Rural Greece. A Study of Three Communities*, Stanford 1965.

Blum, R. & E., *The Dangerous Hour. The Role of Crisis and Mystery in Rural Greece*, London 1970.

Boulay, J. du, *Portrait of a Greek Mountain Village,* Oxford 1974.

Bouvier, B., *Le Mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ. I. La chanson populaire du Vendredi Saint*, Genève 1976.

Camariano-Cioran, A., *Les académies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974.

Campbell, J. K., *Honor, Family and Patronage. A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Oxford 1964.

Charalambakis, Chr., »Το καρπαθιακό ιδίωμα στην κωμωδία του Σωτηρίου Καρτέσιου ›Ο Καρπάθιος‹ (1862)«, *Δωδεκανησιακά Χρονικά* 16 (Rhodos 1998) S. 377–391.

Chrysos, E. (ed.), *Ένας νέος κόσμος γεννιέται. Η εικόνα του ελληνικού πολιτισμού στη γερμανική επιστήμη κατά τον 19ο αι.*, Athen 1996.

Constantinides, C. N./R. Browning, *Dated Greek Manuscripts from Cyprus to the Year 1570*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection/ Nicosia, Cyprus Research Centre, 1993.

Crusius, O., *Die Mimiamben des Herondas*, Göttingen 1893.

Cunningham, I. C. (ed.), *Herodas, Mimiambi*, Leipzig 1987.

Darrouzès, J., »Autres manuscrits originaires de Chypre«, *Revue des Études Byzantines* 15 (1957) S. 131–168.

Delveroudi, A.-E., *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Athen 1997.

Dermentzopoulos, Chr., *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι – παραστάσεις – ιδεολογία*, Athen 1997.

Dieterich, K., *Sprache und Volksüberlieferungen der südlichen Sporaden im Vergleich zu den übrigen Inseln des Ägäischen Meers,* Wien 1908 (Schriften der Balkankommission. Linguistische Abteilung, III. Neugriechische Dialektstudien Heft II).

Dimaras, K. Th. et al. (eds.), *Αδαμάντιος Κοραής. Αλληλογραφία*, Bd. I-VI, Athen 1964, 1966, 1979, 1982, 1983, 1984.

Dimaras, K. Th., *Ελληνικός Ρωμαντισμός,* Athen 1982.

Dimou, M., *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19ο αιώνα (1826–1890). Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής*, 3 Bde., Diss. Athen 2001.

Dölger, F. J., »Die Blutsalbung des Soldaten mit der Lanze im Passionsspiel *Christus patiens*«, *Antike und Christentum* 4 (1934) S. 81–94.

Edbury, P. W., *Το Βασίλειο της Κύπρου και οι Σταυροφορίες 1191–1374*, Athen 2003.

Evangelatos, Sp. A., Δημήτριος Βυζάντιος, *Βαβυλωνία*, Athen 1972.

Ginis, D. S. / V.G. Mexas, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800–1863*, 3 Bde., Athen 1939–57.

Grammatas, Th., *Γλώσσα και ιδεολογία στο νεοελληνικό Διαφωτισμό*, Athen 1991.

Grivaud, G., »Ο πνευματικός βίος και η γραμματολογία κατά την περίοδο της Φραγκοκρατίας«, Th. Papadopoullos (ed.), *Ιστορία της Κύπρου,* vol. V : *Μεσαιωνικόν Βασίλειον / Ενετοκρατία*, Teil II : *Πνευματικός Βίος – Παιδεία – Γραμματολογία – Βυζαντινή Τέχνη – Γοτθική Τέχνη – Νομισματοκοπία – Βιβλιογραφία*, Nicosia 1996, S. 863–1208.

Hatzipantazis, Th., *Το Κωμειδύλλιο*, 2 Bde., Athen 1981.

Hatzipantazis, Th., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Athen 1984.
Hatzipantazis, Th., *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Heraklion 2002.
Hatzipantazis, Th., *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Heraklion 2004.
Hatzipantazis, Th./L. Maraka, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, 3 Bde., Athen 1977.
Hering, G., *Die politischen Parteien in Griechenland 1821–1936,* 2 Bde., München 1992.
Hering, G., *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, ed. M. Stassinopoulou, Frankfurt/M. etc. 1995.
Herzfeld, M., *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*, Princeton 1985.
Holton, D. (ed.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Heraklion 1997.
Hunger, H., *Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg. Theodoros Prodromos, Katomyomachia*. Einleitung, Text und Übersetzung, Graz 1968.
Hunger, H., »On the Imitation (Mimesis) of Antiquity in Byzantine Literature«, *Dumbarton Oaks Papers* 23/24 (1969/70) S. 15–38.
Hunger, H., *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, 2 Bde., München 1977/78.
Hunger, H., »Romanos Melodos, Dichter, Prediger, Rhetor – und sein Publikum«, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 34, 1984, S. 15–42.
Hunger, H., *Βυζαντινή λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών,* 3 Bde., Athen 1987–94.
Iliou, F., »Ιδεολογικές χρήσεις του κοραϊσμού«, *Διήμερο Κοραή 29 και 30 Απριλίου 1983, »Προσεγγίσεις στη γλωσσική θεωρία, τη σκέψη και το έργο του Κοραή«*, Athen 1984, S. 143–209.
Iliou, F., *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία – Φυλλάδια*, Bd. I., *1801–1818*, Athen 1997.
Ioannou, G. (ed.), *Ο Καραγκιόζης*, 3 Bde., Athen 1971–72.
Jeannaraki, A., *Kretas Volkslieder nebst Distichen und Sprichwörtern*, Leipzig 1876.
Jeffreys, E. et al. (eds.), *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, Oxford 2008.
Kaliambou, M., *Heimat – Glaube – Familie. Wertevermittlung in griechischen Popularmärchen (1870–1970)*, Neuried 2006.
Kanellakis, K., *Χιακά Ανάλεκτα*, Athen 1890 (1983).

Kasinis, K. G., *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ΄-Κ΄ αι. Αυτοτελείς εκδόσεις*. Τόμος πρώτος: *1801–1900*, Athen 2006.

Kassis, K., *Το ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα 1840–1940,* Athen 1983.

Kassis, K., *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα, 1830–1980. Λαϊκά φυλλάδια – Ο γραφτός Καραγκιόζης*, Athen 1985.

Keeley, E., *Modern Greek Poetry: Voice and Myth*, Princeton 1983.

Kontosopoulos, N. G., *Διάλεκτοι και ιδιώματα της Νέας Ελληνικής*, Athen 1994.

Kougeas, S. V., »Η πρώτη νεοελληνική μετάφρασις της Ιφιγενείας του Goethe. Ο μεταφραστής και οι παρακινηταί αυτής«, *Ελληνικά* 5 (1932) S. 361–388, 425–426.

Koukoules, Ph., *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, 6 Bde., Athen 1948–1955.

Koutrianou, E., *Με άξονα το φως. Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 2002.

Kretschmer, P., *Der heutige lesbische Dialekt verglichen mit den übrigen nordgriechischen Mundarten,* Wien 1905.

Krumbacher, K., *Geschichte der byzantinischen Litteratur,* München 1897.

Ladogianni, G., *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637–1879*, Athen 1996.

Lampros, Sp., »Βυζαντιακή σκηνοθετική διάταξις των Παθών του Χριστού«, *Νέος Ελληνομνήμων* 13 (1916) S. 391–407.

Laskaris, Nik., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, 2 Bde., Athen 1938/39.

Legrand, É., »A quelle espèce de publicité Hérondas destinait-il ses mimes?«, *Revue des Études Anciennnes* 4 (1902) S. 5–35.

Lignadis, T., *Ο Χουρμούζης. Ιστορία και Θέατρο*, Athen 1986.

Mahr, A., *The Cyprus Passion Cycle*, Notre Dame, Indiana 1947 (Publications in Medieval Studies. The University of Notre Dame IX).

Mandilaras, B. G., *Οι μίμοι του Ηρώνδα. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, Athen ^{2}1986.

Manousakas, M. I./W. Puchner, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ΄αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια*, Athen, Akademie Athen 2000.

Manusakas, M. I./W. Puchner, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekannten kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*, Wien 1984 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 436).

Maraka, L., *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση 1894–1926,* 2 Bde., Athen 2000.

Mastromarco, G., *Il Pubblico di Eronda*, Padova 1979.

Mastromarco, G., *The public of Herondas*, Amsterdam 1984.

Meraklis, M. G., *Ευτράπελες διηγήσεις. Το κοινωνικό τους περιεχόμενο*, Athen 1980.

Meraklis, M. G., *Δεκαπέντε ερμηνευτικές δοκιμές στον Οδυσσέα Ελύτη*, Athen 1984.

Meraklis, M. G., *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, Athen 1993.

Meraklis, M. G., *Θέματα Λαογραφίας*, Athen 1999.

Moschonas, E. I. (ed.), *Η δημοτικιστική αντίθεση στην κοραϊκή »μέση οδό«, Βηλαράς, Ψαλίδας, Χριστόπουλος κ.ά.,* Athen 1981.

Moullas, Pan., *Les concours poétiques de l'université d'Athènes 1851–1877,* Athènes 1989.

Mrass, M., »Kreuzigung Christi«, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* V, 1991, Sp. 284–553.

Mystakidou, A., *Karagöz. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Athen 1982.

Niehoff-Panagiotidis, J., *Koine und Diglossie*, Wiesbaden 1994 (Mediterranean Language and Culture Monograph Series, vol. 10).

Panagiotakis, N. M./W. Puchner, *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία.* Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο, Heraklion 1999.

Papaderos, A., *Metakenosis. Griechenlands kulturelle Herausforderung durch die Aufklärung in der Sicht des Koraïs und des Oikonomos,* Meisenheim/Glan 1970.

Papaïoannou, M. M., *Ο Μ. Χουρμούζης και η νεοελληνική κωμωδία,* Athen 1991.

Papakostas, G., *Το περιοδικό* Εστία *και το διήγημα*, Athen 1982.

Paschalidis, V. V., *Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος ο Κοζανίτης*, Athen 1993.

Paschalidis, V. V., *Το αρχοντικό των Σακελλαρίων στην Κοζάνη 1670–1977,* Kozani 1999.

Pernot, H., *Études de linguistique néo-hellénique: I. Phonétique des parlers de Chio,* Fountenay-sous-Bois 1907 (Thèse Univ. de Paris), II. *Morphologie des parlers de Chios,* Paris 1946 (Collection de l'Institut Néohellénique de l'Université de Paris, 5), *III. Textes et lexicologie des parlers de Chios*, Paris 1946 (Collection etc. 6).

Petrakou, K., *Οι Θεατρικοί Διαγωνισμοί (1870–1925)*, Athen 1999.

Philippides, D. M. L./D. Holton, *Του κύκλου τα γυρίσματα. Ο Ερωτόκριτος σε ηλεκτρονική ανάλυση*, Bd. 2–4, Athen 1996.

Ploritis, M., *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Athen 1999.

Podskalsky, G., *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft 1453–1821,* München 1988.

Polioudakis, G., *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der griechischen Revolution von 1821*, Frankfurt/M. etc. 2008.

Politis, N. G., *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού,* Athen 1914.

Pollmann, K., »Jesus Christus und Dionysos. Überlegungen zu dem Euripides-Cento *Christus patiens*«, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 47 (1997) S. 87–106.

Psichari, J., *Essais de grammaire historique néogrecque*, Paris 1889.

Psycharis, G., *Για το Ρωμαΐικο θέατρο. Ο Κυρούλης, δράμα. – Ο Γουανάκος, κωμωδία*, Bd. I, Athen 1901.

Psycharis, G., *Κωστής Παλαμάς. Φιλολογική κριτική μελέτη*, Alexandria 1927.

Puchner, W., *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia 21) .

Puchner, W., »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten«, *Maske und Kothurn* 21 (1975) S. 235–262.

Puchner, W., *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde 18).

Puchner, W., »Θεατρολογικές παρατηρήσεις για τον Κύκλο των Παθών της Κύπρου«, *Επετηρίς Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 12 (Nicosia 1983) S. 87–107.

Puchner, W., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη,* Athen 1984.

Puchner, W., *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, Wien 1991 (Öserreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 216).

Puchner, W., *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994.

Puchner, W., *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995.

Puchner, W., *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Athen 1995.

Puchner, W., »Ο πρόλογος ›Για το Ρωμαΐικο Θέατρο‹ (1900) του Ψυχάρη. Ένα ιδιότυπο μανιφέστο του ›Θεάτρου των Ιδεών‹«, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα,* Athen 1995, S. 15–76.

Puchner, W., *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996.

Puchner, W., »Influssi italiani sul teatro greco«, *Sincronie, Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi di pensiero* II, 3 (gennaio-giugnio 1998, Roma, Vecchiarelli editore) S. 183–232.

Puchner, W., »Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος άγνωστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο«, *Thesaurismata* 28, 1998, S. 357–431.

Puchner, W., *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*, Wien 1999 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277).

Puchner, W., *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος – 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Athen 1999.

Puchner, W., »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815–1818)«, *Ελληνικά* 50/2 (2000) S. 231–304 (auch in *Είδωλα και ομοιώματα,* Athen 2000, S. 69–107, 188–225).

Puchner, W., »Acting in Byzantine theatre: evidence and problems«, P. Easterling/E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, S. 304–324.

Puchner, W., *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα »Κορακιστικά« ώς τον Καραγκιόζη,* Athen 2002.

Puchner, W., *Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, Τα Θεατρικά (»Ασπασία« 1813, »Πολυξένη« 1814, »Κορακιστικά« 1813),* Athen, Ouranis-Stifung 2002 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 2).

Puchner, W., »Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης«, *Ελληνικά* 52/2 (2002) S. 305–361, 53/1 (2003) S. 93–130.

Puchner, W., *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιώ Σακελλαρίου: »Η ευγνώμων δούλη«, »Η πανούργος χήρα« (1818), Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: »Φιλάργυρος« (1823/24), Ευανθία Καΐρη: »Νικήρατος« (1826)*, Athen, Ouranis-Stiftung 2003 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 4).

Puchner, W., *Η Κύπρος των Σταυροφόρων και το θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα*, Nicosia 2004.

Puchner, W., *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο,* Athen 2004.

Puchner, W., *Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου, Θεατρικές μεταφράσεις. »Οι Κουάκεροι« του A. von Kotzebue, Βουκουρέστι 1813–14, ανέκδοτο χειρόγραφο, και »Ιφιγένεια η εν Ταύροις« του J. W. Goethe, Ιένα 1818*, Athen, Ouranis-Stiftung 2004 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 5).

Puchner, W., *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, 2 Bde., Athen 2006.

Puchner, W., *Θεοδώρου Αλκαίου, Πατριωτικές τραγωδίες της Ελληνικής Επανάστασης: »Η Άλωσις των Ψαρών«, »Θάνατος του Μάρκου Μπότζαρη«, »Πιττακός ο Μυτιληναίος«*, Athen, Ouranis Stiftung 2006 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 6).

Puchner, W., *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2 Bde., Wien/Köln/Weimar 2006/07.

Puchner, W., *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικοίς και θεατρικοίς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην ελληνική ρομαντική δραματουργία 1830–1850*, Athen 2007.

Puchner, W., *Κωνσταντίνου Κοκκινάκη, Θεατρικές μεταφράσεις του August von Kotzebue: »Εκούσιος Θυσία«, »Μισανθρωπία και Μετάνοια«, »Πτωχεία και Ανδρεία«, »Οι Κόρσαι« (Βιέννη 1801)*, Athen, Ourani-Stiftung 2008 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 7).

Puchner, W., *Πρώιμος ηθογραφικός νατουραλισμός στο επτανησιακό λαϊκό θέατρο. »Κακάβα«, η κωμωδία του ζακυνθινού πατσά.* Φιλολογική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο, Athen 2008 (Παράβασις – κείμενα 2).

Puchner, W., *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλαρίου: »Κόδρος« (1786 ανέκδοτο), »Τηλέμαχος και Καλυψώ«, »Ορφεύς και Ευρυδίκη« (Βιέννη 1796). Φιλολογική έκδοση*, Athen, Akademie Athen 2009 (Κείμενα και τεκμήρια του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου 4).

Puchner, W., *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Venedig 2009 (Biblioteca dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia – No 28).

Puchner, W., *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009.

Puchner, W. (with the advice of N. Conomis), *The Crusader Kingdom of Cyprus – a Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the ›repraesentatio figurata‹ of the Presentation of the Virgin in the temple*, Athens, Academy of Athens 2006.

Sachinis, A., *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα: Ιστορία και κριτική*, Athen 1958.

Sachinis, A., *Παλαιότεροι πεζογράφοι,* Αθήνα ³1989.

Sakellarios, A. A., *Τα Κυπριακά,* Athen 1891.

Schreiner, P., *Die byzantinischen Kleinchroniken*, 3 Bde., Wien 1975–79.

Sideris, G., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Bd. 1, Athen 1990 [1951].

Simon, F.-J., *Τὰ κύλλ' ἀείδειν. Interpretationen zu den Mimiamben des Herodas*, Frankfurt 1991.

Skowronski, M./M. Marinescu, *Die »Volksbücher« Bertoldo und Syntipas in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kulturvermittlung in Griechenland und Bulgarien vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1992.

Soyter, G., *Untersuchungen zu den neugriechischen Sprachkomödien Babylonia von D. K. Byzantios und Korakistika von K. J. Rhizos*, Diss. München 1912.

Spatharis, S., *Απομνημονεύματα ή η τέχνη του Καραγκιόζη*, Athen 1960.

Spathis, D., *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986.

Stamatopoulou-Vasilakou, Chr., *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*. 2 Bde., Athen 1964, 1996.

Sykoutris, S., *Μελέτες και Άρθρα*, Athen 1956.

Synodinos, Z., Δημήτριος Γουζέλης, *Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*. Κριτική έκδοση, Athen 1997.

Tabaki, A., *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος – 19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*, Athen 1993.

Trisoglio, F., »Il *Christus patiens*: rassegna delle attribuzioni«, *Rivista di studi classici* 27 (1974) S. 351–423.

Tsangaridis, Ch., »Η ›κυπριακή‹ σκηνική διδασκαλία των Παθών«, *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 5 (2001) S. 259–296.

Tsantsanoglou, E., »Το πορτρέτο του Αθανάσιου Χριστόπουλου στην έκδοση των *Λυρικών* του 1833 και η πατρότητα του ›Ονείρου‹«, *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά,* Thessaloniki 1994, S. 243–255.

Tuilier, A., *La Passion du Christ. Tragédie. Introduction, Texte Critique, Traduction, Notes et Index*, Paris 1969.

Tziovas, D., *The Nationalism of the Demoticists and its Impact on their literary theory (1888–1930),* Amsterdam 1986.

Tziovas, D., *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματικότητα στη διαλογικότητα*, Athen 1993.

Valsas, M., *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Εισαγωγή-μετάφραση Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Athen 1994.

Veloudis, G., *Das griechische Druck- und Verlagshaus* »*Glikis*« *in Venedig (1670–1854). Das griechische Buch zur Zeit der Türkenherrschaft*, Wiesbaden 1974.

Veloudis, G., *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750–1944*, 2 Bde., Amsterdam 1983.

Vitti, M., *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Athen 1980.

Vitti, M., *Οδυσσέας Ελύτης*, Athen [2]1991.

Vitti , M. (ed.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, Heraklion 1999.

Vogt, A., »Études sur le Théâtre byzantin, I. (Un Mystère de la Passion)«, *Byzantion* 6 (1931) S. 37–74.

Wiemken, H., *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972.

Zervou, A. K., »Διάλεκτος, ήθος και στερεότυπο στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού«, *Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Διαλεκτολογίας, Παιδαγωγικά Τμήματα Πανεπιστημίου Αιγαίου*, Rhodos 1994, S. 116–129.

Personenregister

Titelregister

Ortsregister

Sach- und Begriffsregister

Die Monografie umfasst insgesamt zehn Studien, die sich chronologisch vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis ins 20. Jahrhundert erstrecken und die Einmaligkeit der griechischen Schrifttradition über 2500 Jahre dokumentieren. Die Thematik umfasst Einzelstudien zu antiken Mimus-Texten, mittelalterlichen Passionsgedichten, barockem Volksbuch, Übersetzungen, bürgerlicher Dramatik, Sprachsatiren, der Dorfnovelle und surrealistischer Dichtung.



ISBN 978-3-205-78710-5 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM